

**UNVERDAUTE TRAUER.
DAS KULTURTHEMA ESSEN IN
GEORGE TABORIS HOLOCAUST-DRAMEN**

Dissertation zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät
der Georg-August-Universität zu Göttingen

vorgelegt von
Désirée Bourger
aus Dortmund

Göttingen 2002

Inhalt

<i>Einleitung</i>	5
<i>Erster Teil: Vorüberlegungen zur Funktion des Essens in Taboris Theater</i>	14
<i>I. Der Holocaust auf deutschen Bühnen bis zum Ende der 1960er Jahre</i>	14
1. Die Unfähigkeit zu trauern	14
2. Verkitschung und Stilisierung	16
3. Politisierung und Instrumentalisierung.....	23
<i>II. Taboris Theaterkonzeption: Unverdaute Trauer und sinnliche Vergegenwärtigung</i>	33
1. Wie man den Brei verdirbt. Ungeeignete Zugänge zum Thema Holocaust	35
2. Taboris Rezepte. Produktive Wege der theatralen Holocaust-Darstellung.....	38
3. Essen zwischen sinnlicher Konkretion und Metaphorik der Verdauung	40
<i>III. Das Kulturthema Essen in Drama und Theater. Grundlagen und Fragen</i>	43
1. Essen als ‚Fundamentalie des menschlichen Lebens‘	43
2. Referenz und Performanz	45
3. Die referentielle Dimension: Essen als Kulturthema	46
a. Natur und Kultur.....	46
b. Zugehörigkeiten	47
c. Status.....	47
d. Soziale Interaktion.....	48
e. Psychologische Faktoren.....	48
f. Sinn und Transzendenz	49
g. Metaphern der Inkorporation	50
4. Die performative Dimension: Esshandlungen auf der Bühne.....	51
a. Aspekte der Kreatürlichkeit.....	51
b. Exkurs: Ritual und Theater.....	53
c. Ritualistisches Essen im Holocaust-Theater	54
<i>Zweiter Teil: Interpretationen</i>	58
<i>I. Die Kannibalen: To eat or not to eat</i>	58
1. Hunger	63
a. Die Versuchsanordnung	63
b. „Das Lager ist der Hunger“ (Primo Levi)	65
c. Menschen fressen	69

2. Das Fressen und die Moral.....	71
a. „Fleisch ist Fleisch“	71
b. Die Moral der Verweigerung	73
c. Essen und Erinnern	76
3. Was ist Widerstand?	81
a. „Mit Gebet, aber ohne Messer“	81
b. Auftritt des Täters	84
c. Ein Zeichen	85
d. Die Gier des Kannibalen	89
4. Zur Genießbarkeit des Holocaust.....	91
a. Judenherz in Aspik und pikanter Sauce	91
b. Geschmacklosigkeiten: „Im Leiden nichts Erhabenes sehen“	93
c. Probieren und probieren lassen. Ein Zwischenresümee zum Kulturthema Essen im Holocaust-Theater.....	98
<i>II. Mutter's Courage: Der Biss in die Pflaume.....</i>	<i>102</i>
1. ‚Details‘ und ‚roter Faden‘	104
a. Es ist ein Schnitter, der heißt Tod	106
b. Nach Auschwitz, zur jüdischen Bäckerei.....	107
c. Die Blutspur	108
2. Beweinter Verrat und unverdaute Schuld.....	111
a. Die Säfte der Trauer.....	111
b. Die „Vorstellung, totes Fleisch zu essen“.....	114
3. Das ‚echte‘ Fleisch und Blut.....	118
a. ‚Realpräsenz‘ im Erinnerungsmahl	118
b. Das Programm des ‚Echten‘ und die skeptische Praxis des Erinnerns	119
<i>III. Jubiläum: Bitterer Nachgeschmack.....</i>	<i>125</i>
1. Die Täter und ihre Gerichte.....	127
a. Forensische und kulinarische Gerichte	127
b. Der braune Kreislauf	130
c. „Wie eine Gräte im Hals“	131
2. Deutsche Öfen – „bald wieder voll“	133
3. Das Brot der Bitterkeit.....	136
<i>IV. Mein Kampf: Von der Verstopfung zur Endlösung.....</i>	<i>146</i>
1. Liebe geht durch den Magen.....	147
a. Sündenfall und Amor dei	147
b. Liebe macht blind: Feindesliebe und Nächstenhass	153
c. „Die Schöne und das Biest“	161
2. Götter und Köche	166
a. Gastfreundschaft und Gottesdienst.....	166
b. Das stellvertretende Opfer: Huhn Mizzi	167
3. Der „Sinn der Dichtung“	172
a. Mündlichkeit und Schriftlichkeit	174
b. „Wenn ihr beginnt, Vögel zu verbrennen, werdet ihr enden, Menschen zu verbrennen.“	176
c. Von der Farce zur Tragödie	180

<i>V. Die Ballade vom Wiener Schnitzel : Ein köstlicher Leichenschmaus</i>	185
1. Gastronomiekritik, Theaterkritik, Selbstkritik	186
a. Präfigurationen des Kritikers Morgenstern in kurzen Prosatexten Taboris.....	187
b. Der jüdische Gastronomiekritiker Morgenstern	190
2. Die Wiederkehr des Unverdauten: 25 Jahre Holocaust-Theater	199
3. Katharsis und kaltes Schnitzel: endlich ein Genuss	206
a. Himmlische und exkrementale Schau	206
b. „Hast Du Hunger? – So lá lá.“	208

<i>Schluss: Taboris ‚unkulinarisches Theater‘</i>	219
--	------------

<i>Bibliographie</i>	228
-----------------------------------	------------

1. Primärliteratur	228
a. Texte von George Tabori.....	228
b. Texte anderer Autoren	229
2. Sekundärliteratur	232

Einleitung

„Se taire est interdit, parler est impossible.“¹ Auf diese aporetische Formel hat Elie Wiesel das Dilemma gebracht, mit dem jene ringen, die ‚Holocaustliteratur‘ (oder ‚Literatur über die Shoah‘)² verfassen, also Literatur über die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland und über die Nachwirkungen dieser Verbrechen. Auf der einen Seite gibt es für die Überlebenden der Lager die als moralische Verpflichtung empfundene Notwendigkeit, den Leiden der Opfer Ausdruck zu verleihen, und auf der anderen Seite sehen sie sich mit Zweifeln an der Darstellbarkeit dieser Leiden konfrontiert, die sich zu Topoi der ‚Unsagbarkeit‘ verfestigen können.³ In allen inzwischen ‚kanonisch‘ gewordenen Holocaust-Texten, von Primo Levi und Tadeusz Borowski über Charlotte Delbo, Jorge Semprun und Elie Wiesel bis zu Imre Kertész und Ruth Klüger, findet dieses Dilemma seinen Niederschlag in poetologischen Reflexionen: Der eigene Status als Zeuge, welcher dem charakteristischen anonymen und gleichförmigen Massentod entronnen ist und ihn daher nicht in letzter Konsequenz ‚bezeugen‘ kann, wird transparent gemacht; die Bedeutung und Angemessenheit von einzelnen Worten, bestimmten Metaphern und Vergleichen zur Beschreibung des Leids und zur Erhellung der eigenen Grenzerfahrungen werden ebenso kritisch beleuchtet wie die kaum mehr gegebene lineare Erzählbarkeit des eigenen Lebens. Was muss, was kann erzählt werden und wie, damit jene, die das „univers concentrationnaire“ (David Rousset) nicht erleben mussten, eine Ahnung von diesem ‚fremden Planeten‘ bekommen?

Diese literaturintern gestellte Frage, zu deren Beantwortung die je verschiedene sprachliche und literarische Verfasstheit der Holocaust-Texte beiträgt, in denen sie artikuliert wird, ist in der Literaturwissenschaft in den letzten zehn Jahren neu perspektiviert worden, und

¹ Zit. nach Schumacher 1998b, S. 4.

² Der Begriff ‚Holocaust‘, dem wohl von Elie Wiesel zu größerer Verbreitung zuerst im anglophonen Sprachraum verholfen wurde, ist umstritten wegen seiner (christlichen) religiösen Konnotationen, die dem Völkermord als einem ‚Brandopfer‘ implizit einen Sinn unterlegen. Daher argumentiert etwa Oellers 1995 vehement gegen seine Verwendung. Nichtsdestotrotz hat sich der Begriff weitgehend durchgesetzt (weshalb Eberhard Jäckel sogar für seine orthographische Eindeutschung in der Form ‚Holokaust‘ plädiert; vgl. Jäckel 2000). Daher wird er – abwechselnd mit seinen Alternativen (vor allem ‚Shoah‘) – auch in dieser Arbeit verwendet.

³ Der wohl bekannteste und am breitesten diskutierte, oft normativ aufgefasste Undarstellbarkeitstopos ist Adornos Verdikt: „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ (Adorno 1977a, S. 30). Vgl. dazu Lamping 1991; Laermann 1993; Kiedaisch 1995. – George Steiner und Elie Wiesel haben sich skeptisch gegenüber fiktionaler Literatur über den Holocaust geäußert, weil nur aus eigener Augenzeugenschaft entstandene Überlebendenberichte der Gefahr der Banalisierung, Ästhetisierung und Instrumentalisierung entgehen könnten. Demgegenüber hat Sarah Kofman (1987) eine ‚écriture des cendres‘ propagiert, die die Machtlosigkeit der Opfer als Sinnverweigerung bei allem Schreiben nicht nur über, sondern auch nach Auschwitz umsetzen soll. Vgl. Kirberger 1994; J. Klein 1994. – Eine weitere fiktionskritische Variante des

zwar von zwei Seiten.⁴ Im Rahmen der Öffnung der Literaturwissenschaft hin zu kulturwissenschaftlichen Fragestellungen⁵ hat erstens eine intensive Beschäftigung mit den Phänomenen der Erinnerung und des Gedächtnisses eingesetzt, die vor allem von den Arbeiten Aleida und Jan Assmanns angestoßen und geprägt worden ist.⁶ Zu einer Zeit, da die letzten Augen- und Zeitzeugen sterben, wird der Gesellschaft und der Politik, den Künsten und den Wissenschaften die Bewahrung der Schreckenserfahrungen *im kulturellen Gedächtnis* ‚problematisch‘ im Wortsinne: Sie wird als Aufgabe empfunden. Verstärkt untersuchen nun die Geisteswissenschaften theoretisch und exemplarisch die Shoah in Riten der kollektiven und konnektiven Erinnerung, und mitunter wird außerhalb der Wissenschaften auch leidenschaftlich über dieses ‚Problem‘ diskutiert.⁷

Der zweite entscheidende Einfluss auf jüngere Studien zur Holocaustliteratur (und zur Repräsentation des Holocaust in anderen Medien) geht von James Youngs Analyse der Interrelation von Erinnerung und Darstellung aus: „Was vom Holocaust erinnert wird, hängt davon ab, wie es erinnert wird, und wie die Ereignisse erinnert werden, hängt wiederum von den Texten ab, die diesen Ereignissen heute Gestalt geben.“⁸ Erst im Zuge der Entfaltung der genannten Forschungsperspektiven hat sich auch die Germanistik verstärkt der ‚Holocaustliteratur‘ zugewendet und sich ihre Erforschung zur Aufgabe gemacht.⁹ Die Wechselbeziehungen zwischen Erinnerung und Darstellung bestimmen

Undarstellbarkeitstopos hat der Filmregisseur Claude Lanzmann zur Diskussion beigesteuert; vgl. Lanzmann 1994. Vgl. dazu auch Wille 1994.

⁴ Von der Lühe beklagt den „Gestus der Bemächtigung“ mit der Gefahr der „Zurichtung eines Ereignisses für wissenschaftliche Zwecke“, die der literaturwissenschaftlichen und literarhistorischen Verwendung des Begriffs ‚Holocaustliteratur‘ immanent sei. Zu Recht mahnt sie daher eine „Skepsis gegenüber der eigenen Begrifflichkeit und den häufig schnell wechselnden theoretischen Prämissen und Paradigmen“ an (1999, hier S. 69f.). – Zuletzt hat sich Strümpel (2000, S. 15-30) ausführlich zu diesem Problem geäußert.

⁵ Zur seit einigen Jahren intensiv und kontrovers geführten Diskussion um den *cultural turn* in der Literaturwissenschaft vgl. Bachmann-Medick 1996, Böhme/Scherpe 1996 und die seit 1997 im Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft geführte Debatte zur Frage „Kommt der Literaturwissenschaft ihr Gegenstand abhandeln?“.

⁶ Vgl. A. Assmann/Harth 1991; J. Assmann 1992; Münz 1995; Loewy/Moltmann 1996; A. Assmann 1999; J. Assmann 2000; A. Assmann 2002; vgl. ferner Maurice Halbwachs‘ Arbeiten zum kollektiven Gedächtnis, auf die die Assmannschen Studien zurückgehen: Halbwachs 1985a, Halbwachs 1985b. – Dass man sich dem Problem des Erinnerns auch von der Seite des Vergessens annähern kann, zeigt Weinrich 2000; vgl. zur Holocaustliteratur bes. S. 228-256.

⁷ Man denke an die Walser-Bubis-Debatte von 1998, dokumentiert in Schirrmacher 1999. Vgl. dazu auch Wiegel/Klotz 1999 und A. Assmann/Frevert 1999, S. 53-96. – Ein weiteres Beispiel wäre die Debatte über das zentrale Mahnmal für die ermordeten Juden in Berlin.

⁸ Young 1992, S. 13f. Young entwickelt seine Überlegungen im Rückgang auf Hayden Whites Thesen über die narrative Verfasstheit historiographischer Texte; vgl. White 1990; White 1994.

⁹ In den USA erscheinen die wichtigen Arbeiten auf dem Gebiet der *holocaust studies* (auch über deutsche Holocaustliteratur) schon ab Mitte der 1970er Jahre, also ca. 15 Jahre früher als in Deutschland. Vgl. Langer 1975; Alexander 1979; DeKoven Ezrahi 1980; Huyssen 1980; Rosenfeld 1980; Blacher Cohen 1983; Roskies 1984; Cernyak-Spatz 1985; Rosenfeld 1985; Roskies 1988; Skloot 1988. Youngs bahnbrechende Untersuchung (hier in der deutschen Übersetzung benutzt, daher zitiert als: Young 1992) erscheint in den USA 1988 und gehört mit Friedländer 1992 und Langer 1995a zu den Arbeiten, die sich hauptsächlich mit Problemen der Repräsentation und Darstellung befassen. – Maiers Studie über Judenbilder in der deutschen Literatur nach 1945 ist sogar schon 1969 erschienen.

daher die aktuellen Hauptfragerichtungen: Welche Genres, welche Darstellungsperspektiven und -mittel werden von den Autoren der Holocaustliteratur gewählt? Welche Folgen hat diese Wahl?¹⁰

Im Rahmen der skizzierten Entwicklung ist in der germanistischen Literaturwissenschaft auch das dramatische Œuvre des 1914 in Budapest geborenen jüdischen Autors und Regisseurs George Tabori entdeckt worden, der seit den späten 1960er Jahren im deutschsprachigen Raum tätig ist. Taboris Theaterstücke¹¹ handeln überwiegend von der Shoah und ihren Nachwirkungen auf Juden und Nicht-Juden.¹² Als ‚Entkommener‘, der die Jahre der Verfolgung im britischen Exil überstanden, aber seinen Vater und viele weitere Familienmitglieder verloren hat, schreibt Tabori (wie andere Autoren des Exils und der so genannten zweiten Generation) allerdings aus einer anderen Lebenserfahrung heraus und daher auch mit anderer Motivation und anderem Fokus über die Shoah als die Überlebenden der Lager. Ein erfolgloser Versuch, einen Roman über Auschwitz zu schreiben, hat ihn zu der Erkenntnis gebracht: „Man kann nur darüber schreiben, wenn man dabei war.“¹³ Als ein ‚dritter Weg‘ aus der eingangs zitierten Aporie lässt sich daher im Falle Taboris die Entscheidung für das Medium Theater verstehen:¹⁴ Wenn Schweigen untersagt und Sprechen unmöglich ist, dann kann man versuchen zu *spielen*. Das Spielen impliziert zweierlei: Es erlaubt zum einen dem Nicht-Augenzeugen das ‚spielerische‘ Ausprobieren von Rollen, Handlungen und Haltungen, das die Annäherung von außen an die Shoah transparent macht. Zum anderen kann man sich im Spiel auch nonverbal ausdrücken. Tatsächlich ist die Sprache nur einer von mehreren Codes und mitunter durchaus nicht der dominante in Taboris Holocaust-Theater.

Während die Berichte der Augenzeugen sich grundsätzlich nicht an eine national begrenzte Leserschaft richten, verlegt Tabori nach über zwanzig Jahren des Lebens und Arbeitens in den USA seinen Wohnsitz ausgerechnet nach Deutschland, um fortan gerade dem

¹⁰ Vgl. Köppen/Bauer/Steinlein 1993; Bayerdörfer 1996a; Weigel/Erdle 1996; Köppen/Scherpe 1997; Arnold 1999.

¹¹ In der vorliegenden Arbeit werden aus Gründen der Variation sowohl der Begriff ‚Stück‘ als auch der Begriff ‚Drama‘ verwendet, letzterer wohlgerne nicht in einem normativen oder emphatischen Wortsinn, sondern gemäß der von Pfister (1997, Kap. „Drama und dramatisch“, S. 18-33) vorgestellten deskriptiv-strukturalistischen Bestimmung.

¹² Diese eigentlich in der Tabori-Forschung konsensuelle Feststellung bestreitet einzig Haas, die „die Frage, ob und wieviel Holocaust in seinen Stücken verarbeitet wurde, marginal“ findet (Haas 2000, S. 41). Für Haas ist Tabori ein postmoderner Autor ohne ganzheitliches Weltbild, dessen Œuvre den Lyotardschen „Zweifel an den großen Metadiskursen der Geistesgeschichte“ (S. 203) teile und abbilde und eine „parodistische Destruktion des Theaters“ betreibe (S. 12). Einerseits lenkt Haas den Blick zu Recht auf Elemente postmodernen Theaters in Taboris Stücken, ihre Schlussfolgerungen sind andererseits aber oft überzogen. Denn man kann leicht belegen, dass Haas die Tabori-Texte an vielen Stellen ungenau, teilweise sogar sinnentstellend liest und etwas gewaltsam so ‚zurechtdeutet‘, dass ihre Thesen gestützt werden. Einzelne Hinweise dazu in den Interpretationskapiteln der vorliegenden Arbeit.

¹³ Nach Welker 1994b, S. 301.

deutschen (und später auch dem österreichischen) Publikum seine Theaterarbeiten zu präsentieren.¹⁵ Über die Erfahrungen bei seiner ersten Regiearbeit in Deutschland, nämlich bei der deutschen Erstaufführung der *Kannibalen* (1969), schreibt Tabori: „Für mich war dieser Abend eine Begegnung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Vätern und Söhnen, Juden und Deutschen; alle Themen meines Lebens schienen zusammenzutreffen.“¹⁶ Als einem Mittfünfziger also gelingt es Tabori, mit *seinen* Themen die ‚richtigen‘ Adressaten zu erreichen in dem Land, wo die Mörder „einst brüllten und marschierten“¹⁷. Er verzichtet dabei erklärtermaßen „auf vornehme Umschreibung und Propaganda“¹⁸. Ihm fehlt der provozierend systemkritische, agitatorische Impetus eines Rolf Hochhuth oder Peter Weiss; er weigert sich, den in Deutschland „umlaufenden Schematisierungen und Verabredungen“¹⁹ zu entsprechen, etwa dem rational(istisch)en Konzept des Dokumentartheaters²⁰ oder den Vorgaben der Frankfurter Schule zur Angemessenheit von Darstellungsmitteln, beispielsweise dem Lachverbot.²¹ Statt die pädagogische „Forderung, daß Auschwitz nicht noch einmal sei“,²² plakativ in den Vordergrund zu stellen, setzen seine Überlegungen zu Form und Zweck der Erinnerung an die Shoah einen anderen Akzent:

Nur wenigen von uns ist es gelungen, das zu erinnern, was wir vergessen wollen, und wir können nur das vergessen, was wir wirklich erinnert haben. Bis das soweit ist, werden die peinigenen Erinnerungen uns wieder und wieder hochkommen.

¹⁴ Zu Drama und Theater innerhalb der Holocaustliteratur vgl. Feinberg 1988; Skloot 1988; Bayerdörfer 1996a; Schumacher 1998; von Schilling 2001.

¹⁵ Nach dem ersten Holocaust-Drama *The Cannibals* (1974 in London gedruckt) ist lange Zeit keines der taborischen Stücke in englischer Sprache erschienen, obwohl Tabori seine Texte in dieser Sprache niederschreibt, also ‚nur‘ Übersetzungen (zumeist von Ursula Grützmacher-Tabori) zur Uraufführung bringt. Vgl. dazu S. Schmidt 1997. Außerhalb des deutschsprachigen Raums werden seine Stücke erst nach dem großen Publikumserfolg von *Mein Kampf* (1987) wahrgenommen: In Frankreich erscheint 1993 eine Übersetzung von *Mein Kampf*, inzwischen liegen auch *Le courage de ma mère/Weisman et Copperface* (1995), *Les Variations Goldberg* (1997) und *La ballade de l'escalope viennoise, suivi de Jubilé* (2001) vor. Auf Englisch erscheinen *The Cannibals* erneut im Jahr 1982 in der Sammlung *The Theatre of the Holocaust* und *Mein Kampf* im Jahr 1996 in einer Sammlung mit dem Titel *Drama contemporary: Germany*. Daher ignorieren die zahlreichen in den USA entstandenen Studien zur Holocaustliteratur zunächst das Œuvre Taboris; das ändert sich erst mit Patra 1987; Skloot 1988; Russell 1989; Lorenz 1992. – Für die Hilfe bei der Beschaffung der unveröffentlichten Magisterarbeit von Russell danke ich PD Dr. Thorsten Unger, Göttingen. – Dass der Erfolg von *Mein Kampf* auch den Anlass bietet für Źmij-Zielińska (1988), Taboris dramatisches Œuvre und seine Regiearbeiten in Polen erstmals umfassend vorzustellen, zeigt schon der Titel: *Przeżyci zwyciężyć Hitlera w sobie*, also ‚Hitler in sich selbst überwinden‘, ist eine Idee, die Tabori in einem Interview zu *Mein Kampf* darlegt (vgl. Palm/Voss 1987, S. 130).

¹⁶ Tabori 1981a, S. 24.

¹⁷ Tabori 1981a, S. 37.

¹⁸ Tabori 1981a, S. 38.

¹⁹ Braese 1996, S. 33.

²⁰ Vgl. dazu Kap. II.1 im ersten Teil und Kap. III im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit sowie Pott/Sander 1997.

²¹ Vgl. Braese 1996. Braese zeigt die Unvereinbarkeit von Taboris Darstellungskonzeptionen und jenen der kritischen Linken in Deutschland, die von der Frankfurter Schule geprägt sind. Vgl. zum Lachverbot auch Steinlein 1993; Liessmann 1994; Strümpel 2000, S. 136-160.

²² Adorno 1977c, S. 674.

Wie muß die Erinnerung beschaffen sein, damit wir uns endlich frei fühlen können?²³

Tabori entwirft für sein Theater also ein im wesentlichen therapeutisches Konzept, das ausdrücklich Juden *und* nicht-jüdischen Deutschen helfen soll, sich von der Pein der Erinnerungen zu befreien und „einander als Menschen“²⁴ zu begegnen.²⁵ Die „unverdaute Trauer“²⁶, die er bei sich und anderen erkennt und die er „wieder und wieder hochkommen“ spürt, soll verarbeitet werden können. Die ästhetischen Mittel, die Tabori seinem Publikum zu diesem Zweck anbietet, sind ausgefallen, zumal in Deutschland und zumal auf dem Theater.²⁷ Die „vornehme Umschreibung“ wird ersetzt durch schwarzen Humor,²⁸ Grotteske²⁹ und – „parler est impossible“ – das Spiel mit Körperlich-Kreatürlichem.

Prosatexte über den Holocaust weisen eher als dramatische Texte die genannten Mittel auf: Man denke an die schockierende Darstellung von Kannibalismus in Tadeusz Borowskis Erzählung *Die steinerne Welt*³⁰ oder die grotesken Momente in Edgar Hilsenraths Roman *Der Nazi & der Friseur*. Offenkundig gelten bei Prosatexten andere Grenzen sowohl für das inhaltlich Darstellbare als auch für die Art der Präsentation. Das lässt sich unschwer auf die sozialpsychologischen und gruppendynamischen Prozesse (besonders die wechselseitige Verstärkung und Homogenisierung der Rezipientenreaktionen) zurückführen, die zustande kommen, weil Theaterstücke öffentlich und kollektiv rezipiert werden.³¹ Tabori kalkuliert diese Öffentlichkeit und Kollektivität der Rezeption gerade ein, wenn er sein Publikum dazu bringt, über das Schreckliche zu lachen, oder wenn er die Kreatürlichkeit seiner

²³ Tabori 1981a, S. 201.

²⁴ Tabori 1981a, S. 24.

²⁵ Regelmäßig wird daher der Vorwurf erhoben, Taboris Theater erschöpfe sich in Psychologisierung und sei damit unpolitisch; vgl. etwa Pott/Sander 1997. Die Konstanz dieses Vorwurfs in der feuilletonistischen Tabori-Rezeption und ihre Provenienz aus der von Adorno dominierten ‚linken‘ Rede über den ‚Faschismus‘ zeichnet Braese 1996 nach.

²⁶ Tabori 1981a, S. 34.

²⁷ Einige englische und amerikanische Holocaust-Dramen, die (tragi)komische und groteske Elemente enthalten, untersucht Skloot (1988): *The Wall* (1960) von Millard Lampell nach John Herseys Roman, *How We Danced While We Burned* (1973) von Kenneth Bernard, *Throne of Straw* (1978) von Edith und Harold Lieberman, *Laughter!* (1978) von Peter Barnes, *Good* (1981) von C. P. Taylor und *The Emigration of Adam Kurtzick* (1986) von Theodore Herstand. – Eine knapp annotierte internationale Liste von Holocaust-Stücken bietet Goldfarb 1998 (ausgewählt allerdings unter sehr weit gefassten Gesichtspunkten; vgl. S. 298).

²⁸ Vgl. dazu Steinlein 1993; Dahlke 1997; Höyng 1998b; Haas 2000, S. 189-193; Strümpel 2000, S. 136-160.

²⁹ Vgl. dazu Perets 1998.

³⁰ Siehe das Kapitel „Das Abendessen“, in: Borowski 1987, S. 220-224. Der bei Borowski geschilderte Kannibalismus ist sogar um einiges schockierender und ekelregender als der von Tabori in den *Kannibalen* gezeigte, weil es um das Verschlingen von rohem menschlichem Hirn geht.

³¹ Vgl. dazu allgemein: Pfister 1997, S. 62-66; speziell zum Drama über die Shoah: von Schilling 2001, S. 11, 16-19.

dramatis personae in abstoßender oder belustigender Weise herausstellt. In diesem Verfahren sind seine inzwischen schon topisch gefeierten Tabubrüche angelegt.³²

In den Kontext des Körperlich-Kreatürlichen gehört das Thema ‚Essen‘, das Tabori in seinen Holocaust-Stücken ausgiebig und an prominenten Stellen verwendet. „Essen ist übrigens ein zentrales Motiv in der Theaterarbeit Taboris, von den *Kannibalen* (1968) bis zur *Ballade vom Wiener Schnitzel* (1996)“, stellt Anat Feinberg im Text+Kritik-Heft über Tabori fest.³³ Der Befund und seine Formulierung sind paradigmatisch für die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Taboris Theaterschaffen: Immer wieder wird die Bedeutsamkeit dieses ‚Motivs‘³⁴ in Taboris Holocaust-Stücken hervorgehoben,³⁵ aber eben nur „nebenbei“.³⁶ Der seit der zweiten Hälfte der 1990er Jahre anhaltende Tabori-‚Boom‘ in der Germanistik hat nur einen einzigen, wenig erhellenden Aufsatz über dieses Thema hervorgebracht.³⁷ Die vorliegende Untersuchung soll über das ‚Übrigens‘ und

³² Feinberg (1988, S. 67) erkennt Tabori das Verdienst zu, bei der Darstellung von Juden als erster einen Bann gebrochen zu haben: „Ironischerweise wurde der erste Versuch, das im deutschen Theater mit den Juden und dem Holocaust verbundene Tabu zu brechen, von einem Juden, nämlich dem Autor und Regisseur George Tabori, der 1969 in Berlin die europäische Uraufführung seines Stückes *Die Kannibalen* inszenierte, unternommen.“ Dieser Hinweis auf Taboris Tabubrüche fehlt in wenigen Feuilletons und literaturwissenschaftlichen Arbeiten. Andres Müry (1988) schreibt etwa: „Das Durchbrechen und Bewußtmachen gesellschaftlicher Tabus war stets und konsequent Taboris Sache.“ Ähnlich Gassen (1989): „[...] George Tabori warf die letzten Tabus der siebziger Jahre über den Haufen.“ Auch Welker (1994c, S. 7) nennt „seine Arbeit tabulos, verletzend, intim und zugleich amüsant.“ Die Beispiele ließen sich leicht vermehren.

³³ Feinberg 1997b, S. 75.

³⁴ Die Abgrenzung zwischen Thema und Motiv ist bekanntlich nicht ganz trennscharf. Ich betrachte das Essen eher als *Thema* der in Frage stehenden Theaterstücke, weil es jeweils zu den Grund- und Leitgedanken der Texte gehört. Ich konzidiere allerdings, dass beispielsweise in *Jubiläum* das Essen eher als Motiv Verwendung findet; wo immer dies der Fall ist, bezeichne ich das Essen daher auch als ‚Motiv‘. Insgesamt gilt aber: Tabori nutzt das Sinnstiftungspotential des ‚Kulturthemas‘ Essen (dieser Begriff wird in Kap. III des ersten Teils näher erläutert), und daher ist in der vorliegenden Arbeit das Essen im Allgemeinen als Thema zu bestimmen.

³⁵ Als erster, allerdings in eher feuilletonistischer und assoziativ arbeitender Weise, hat sich Gronius (1989) mit Taboris Verwendung des Essensthemas befasst. – Gundula Ohngemachs Feststellung (1992, S. 113), in *Die Kannibalen, Jubiläum* und *Mein Kampf* „geht es ums Essen oder Nicht-Essen“, schließt sich Jörg Thuncke (1993) an, ohne seinerseits Neues beizutragen. – Pott/Sander (1997, S. 179) bemerken: „Die Essens-Semantik findet sich auch in späteren [nach den *Kannibalen* entstandenen] Stücken Taboris an zentraler Position [...]“. Sie fügen eine kurze Paraphrase der Schlüsse von *Jubiläum* und *Mein Kampf* an. – Bayerdörfer (1997, S. 22-26) stellt das Essen in den Zusammenhang der körperlich-kreatürlichen Seite von Taboris Theater, die er als „Bedingung und Grenze“ der von ihm hervorgehobenen Intellektualität betrachtet.

³⁶ Mit diesem Wort charakterisiert Schulz selbst explizit seinen Hinweis auf den „Motivkomplex des Essens“ (1996, S. 152f). – „Das Problem der Nahrungsaufnahme erweist sich als thematische Konstante in den Dramen Taboris“, heißt es in einer Fußnote (!) bei Pott 1997, S. 262. – Zuletzt hat Blasberg „im übrigen auch die Bedeutung des Essens in Taboris Shoah-Dramen“ behandelt (2000, S. 417; Hervorhebung D.B.).

³⁷ Vgl. Marschall 1998. Zur assoziativen Herangehensweise, unscharfen Terminologie und zu den zahlreichen, teils gravierenden Mängeln bei der Kenntnis der Taborischen Texte kommen Fehler bei der Wiedergabe europäischer Kernmythen und -riten: Da Marschall beispielsweise übersieht, dass Atreus seinem Bruder Thyestes nicht etwa den gemeinsamen Vater, sondern die Kinder zur Speise vorsetzt (vgl. S. 33), und da sie nur die (im Calvinismus geltende) symbolische, nicht aber die (für Katholizismus und Protestantismus kanonische) realpräsentische Auffassung der Transsubstantiation referiert (vgl. S. 35), gehen ihre Applikationen fehl. Auch eine der wenigen greifbaren Thesen des Aufsatzes ist überzogen: „Das Zubereiten, das Essen und schließlich auch das Verdauen der Speise haben bei Tabori immer rituellen Charakter.“ (S. 36) Vielleicht meint Marschall mit ‚rituell‘ so etwas wie ‚symbolisch‘ oder ‚auf anderes, Immaterielles verweisend‘;

‚Nebenbei‘ hinausgehen, diese Forschungslücke füllen und damit einen zentralen Beitrag zum Verständnis von Taboris dramatischem Holocaust-Ceuvre leisten. Das Essen, so meine Ausgangsüberlegung, bietet Tabori spezifische Möglichkeiten des Erinnerns an die Shoah, weil es konkretisierend (vermeintlich oder tatsächlich) ‚Undarstellbares‘ der Shoah in die Darstellbarkeit überführt und mit seinem performativen Potential das Publikum emotionalisierend in den Erinnerungsprozess einzubinden vermag.

Im ersten Teil der Arbeit zeichnet zunächst ein kurzer Rückblick auf die Stücke, die von anderen Autoren stammen und vor der deutschen Erstaufführung von Taboris Holocaust-Erstling *Die Kannibalen* (1969 in Berlin) auf deutschen Bühnen gespielt wurden, die Hauptlinien der theatralen Darstellung der Shoah bis zum Ende der 1960er Jahre nach. Dabei lassen sich charakteristische Defizite in Hinblick auf die Darstellung der Opfer feststellen, die, wie gezeigt werden soll, mit dem sozialpsychologischen Befund von Margarete und Alexander Mitscherlich (1967) konvergieren, dass die Opfer der deutschen Verbrechen für die bundesdeutsche Gesellschaft weitgehend „Teil der derealisierten Wirklichkeit“³⁸ geblieben seien und daher auch nicht betrauert werden könnten.

Mit welchen Mitteln Tabori gerade diese Trauerarbeit ermöglichen will, soll in einem zweiten Schritt anhand programmatischer Äußerungen des Autors und Regisseurs dargelegt werden: Seine Theaterkonzeption favorisiert die Konkretisierung, Emotionalisierung und Versinnlichung des Bühnengeschehens, deren prominentestes Beispiel die vielfältige Verwendung des Kulturthemas Essen ist. Das Referat der taborischen theaterästhetischen Positionen soll wohlgerne keinesfalls Deutungsraaster für die Drameninterpretationen vorgeben (Tabori mit Tabori zu erklären, entspräche einem methodischen *circulus vitiosus* und ist genauso zu vermeiden wie der Fehler, etwa Brecht mit Brecht zu erklären). Vielmehr soll zum einen die Konvergenz der taborischen Positionen mit den Feststellungen der Mitscherlichs herausgearbeitet und zum anderen die Basis dafür gelegt werden, dass innerhalb der Drameninterpretationen an einigen Stellen ein kritischer Abgleich zwischen Taboris Programmatik, den in den Dramen enthaltenen metadramatischen Reflexionen und der Theaterpraxis vorgenommen werden kann.

„[D]aß man die nächsten Dinge, z.B. Essen, Wohnen, Sich-Kleiden, Verkehren *nicht* zum Objekt des stetigen, unbefangenen und allgemeinen Nachdenkens und Umbildens macht, sondern, weil dies für herabwürdigend gilt, seinen intellektuellen und künstlerischen Ehrgeiz davon abwendet“,³⁹ wie Nietzsche es beklagte, kann angesichts der in vielen

dann ließe sich die These untermauern; so aber ist sie ebenso leicht widerlegbar wie viele andere Aussagen im genannten Aufsatz.

³⁸ Mitscherlich/Mitscherlich 1977, S. 81.

³⁹ Nietzsche 1994a, S. 874.

kultur- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen zu beobachtenden ‚Wiederkehr des Körpers‘⁴⁰ nicht mehr behauptet werden. Im Zuge dieser neuen Beschäftigung mit ‚den nächsten Dingen‘ ist das ‚Kulturthema Essen‘⁴¹ in den Blick der (Kultur-)Wissenschaften, auch der Literaturwissenschaft, geraten. Literaturwissenschaftliche Untersuchungen des Essensthemas oder -motivs erschöpfen sich allerdings allzu oft in Inhaltsanalysen von Prosatexten vornehmlich des 19. und 20. Jahrhunderts. Dramenbezogene, etwa auf den szenischen Vollzug von Esshandlungen gerichtete Überlegungen und theatersemiotische Funktionsanalysen bleiben vorläufig ein Desiderat der Forschung.⁴² Die vorliegende Untersuchung betritt deshalb Neuland in zweierlei Hinsicht: Der dritte Abschnitt des ersten Teils entwickelt im Anschluss an die verfügbaren kultur- und literaturwissenschaftlichen Erkenntnisse über das Essensthemas erstmals Arbeitshypothesen und hermeneutische Fragen speziell für Dramenanalysen. Da dieserart möglichst ergiebige Zugänge gerade zu *Holocaust*-Dramen ermöglicht werden sollen, ist bei der Konzipierung der Hypothesen und Fragen erstmals auch das Essensthemas mit dem Holocaustthema zu verbinden.

An die sozialpsychologisch-literarhistorischen, theaterästhetischen und methodisch-hermeneutischen Vorüberlegungen des ersten Teils schließen sich im zweiten Teil meine Interpretationen von fünf Holocaust-Dramen an. Die Auswahl genügt zwei gleichgewichteten Kriterien: Die Stücke handeln vom Holocaust, und das Essen gehört zu den dominanten Themen oder Motiven. Solche Dramen, die nur einem der Kriterien genügen, wie etwa die *Shylock-Variationen* (nach Shakespeares *Kaufmann von Venedig*), in denen zwar der Holocaust-Subtext überdeutlich, aber das Essen marginal ist, oder *Die Hungerkünstler* (nach Kafkas Erzählung *Der Hungerkünstler*), das zentral vom Essen und Hungern, nicht aber vom Holocaust handelt, werden nicht berücksichtigt. In den Interpretationen wird darauf zu achten sein, wie sich in den Stücken Kreatürliches, verbürgt und intensiviert über

⁴⁰ Den Beiträgen zu dem Band *Die Wiederkehr des Körpers* liegt folgende Hauptthese zugrunde: Der menschliche Körper wird in den Künsten und Wissenschaften nicht mehr ausgeblendet, in idealisierter oder sublimierter Form thematisiert, sondern gerade auch in seiner Materialität neu wahrgenommen. Unter der ‚Wiederkehr des Körpers‘ ist daher eine Art Rehabilitierung des materialen Substrats aller kulturellen Vorgänge zu verstehen, das im Zivilisationsprozeß einer komplexen Bändigung, Instrumentalisierung und Verdrängung, kurz: einer umfassenden Rationalisierung, unterworfen gewesen sei. Zu den zivilisationstheoretischen und geschichtsphilosophischen Implikationen der Rede von der ‚Wiederkehr‘ vgl. das Vorwort der Herausgeber, S. 9-21. – Die Konjunktur des Körper-Themas belegen auch Schenda 1998, Benthien/Wulf 2001 und die theaterwissenschaftlichen Arbeiten zur Körperlichkeit wie etwa Fischer-Lichte 1993. Im Zusammenhang mit der ‚Wiederentdeckung‘ des Körpers stehen außerdem diskursanalytische Arbeiten, die Körpermetaphern untersuchen: Kilgour 1990, Guldin 1999.

⁴¹ So lautet der Titel einer 1993 begründeten Schriftenreihe, die es sich zur Aufgabe gesetzt hat, eine interdisziplinäre, gegenwartsbezogene Kulturforschung über das Essen anzustoßen und zu dokumentieren. Vgl. Kulturthema Essen 1; Kulturthema Essen 2. Dem im Frühjahr 1997 erschienenen zweiten Band ist bisher kein weiterer nachgefolgt.

⁴² Die wenigen auf Dramen bezogenen Arbeiten bieten kaum spezifisch theatersemiotische oder auf die Performanz von Esshandlungen gerichtete Überlegungen: Heitmann 1971; Fauth 1973; Gühlke/Mosler 1990.

die theatrale Performanz der Esshandlungen, das Sinnstiftungspotential des ‚sozialen Totalphänomens‘⁴³ Essen und die Metaphorik des ‚Verinnerlichens‘ verbinden, deren mythopoetische Urformel (Essen und Erkennen) bis auf den Sündenfall zurückgeht und als Ausgangspunkt poetologischer Reflexionen nutzbar ist und genutzt wird. Indem das ganze Spektrum von Verwendungsweisen des Essensthemas erfasst, in Hinblick auf seine je spezifischen Formen und Funktionen in den einzelnen Dramen gedeutet und indem dabei die konstanten Kristallisationspunkte und die Entwicklungen über rund 25 Jahre herausgearbeitet werden, soll das Gesamtverständnis der taborischen Holocaust-Dramen grundlegend erweitert werden.

⁴³ Wierlacher (1987, S. 13) bezeichnet das Essen als ‚soziales Totalphänomen‘ im Sinne von Marcel Mauss. Vgl. Mauss 1968, S. 17f.

Erster Teil: Vorüberlegungen zur Funktion des Essens in Taboris Theater

I. Der Holocaust auf deutschen Bühnen bis zum Ende der 1960er Jahre

1. Die Unfähigkeit zu trauern

„Bisher scheint es noch keinem unserer Schriftsteller gelungen zu sein, mit seinen Werken ein Stück weit das politische Bewußtsein, die Sozialkultur unserer Bundesrepublik zu beeinflussen.“⁴⁴ Dies behaupten die Psychoanalytiker Alexander und Margarete Mitscherlich in ihrem breit (und kontrovers) rezipierten Buch *Die Unfähigkeit zu trauern* von 1967, in dem sie untersuchen, welche sozialpsychologischen Auswirkungen die unter der nationalsozialistischen Herrschaft begangenen Verbrechen auf die bundesdeutsche Nachkriegsgesellschaft haben. Die Feststellung, dass die Literatur nichts zur ‚Vergangenheitsbewältigung‘⁴⁵ beigetragen habe, erstaunt auf den ersten Blick, ist doch in den gut zwanzig Jahren zwischen dem Kriegsende und dieser Feststellung eine Reihe von teils prominent gewordenen literarischen Werken erschienen, die vom Alltag im Nationalsozialismus und vom Krieg, von Ausgrenzung und Verfolgung, von Konzentrationslagern und Judenvernichtung handeln. Was also meinen die Psychoanalytiker genau, wenn sie davon sprechen, die massenmörderische Vergangenheit sei ‚unbewältigt‘?

Die Mitscherlichs stellen fest, dass die Deutschen in ihrer überwiegenden Mehrheit ihre Schuld für den Holocaust (und die anderen in der NS-Zeit begangenen Verbrechen) nicht einsehen und auf dreierlei Weise auf sie reagieren: durch Gefühlsstarre, Identitätswechsel (d.h. Identifizierung mit den alliierten Siegern) und manisches Ungeschehenmachen (in den kollektiven Anstrengungen des Wiederaufbaus), die als drei Formen ein und derselben Abwehrhaltung anzusehen seien.⁴⁶ Dass diese Reaktionsformen auftreten und dass also von einer ‚Bewältigung‘ der Vergangenheit im Sinne des Dreischritts von Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten⁴⁷ nicht gesprochen werden kann, führen die Mitscherlichs auf die mangelnde Bereitschaft der meisten Deutschen zurück, die Leiden ihrer Opfer zur Kenntnis zu nehmen:

⁴⁴ Mitscherlich/Mitscherlich 1977, S. 57.

⁴⁵ Zur Problematik dieses Begriffs vgl. Mitscherlich/Mitscherlich 1977, S. 24.

⁴⁶ Mitscherlich/Mitscherlich 1977, S. 40.

⁴⁷ Vgl. dazu die konzise Erläuterung dieser drei Phasen: Mitscherlich/Mitscherlich 1977, S. 24f. Den genannten Dreischritt hat zuerst Freud in seiner 1914 erschienenen Schrift gleichen Titels formuliert (s. Freud 1946).

[...] die wirklichen Menschen, die wir da unserer Herrenrasse zu opfern bereit waren, sind immer noch nicht vor unserer sinnlichen Wahrnehmung aufgetaucht. Sie sind ein Teil der derealisierten Wirklichkeit geblieben.⁴⁸

Die beiden Psychoanalytiker unterstreichen die Notwendigkeit, sich diesem Teil der Wirklichkeit zu stellen, und die Unabdingbarkeit „eines zuverlässig im Bewußtsein verankerten Wissens [um die Leiden der Opfer], auch eines solchen, das zunächst peinigen muß“.⁴⁹ Sie fügen hinzu: „Trauerarbeit kann nur geleistet werden, wenn wir wissen, wovon wir uns lösen müssen“,⁵⁰ und plädieren somit für genaues Hinsehen und die Bereitschaft zur schmerzlichen Erinnerung, die die Opfer „vor unserer sinnlichen Wahrnehmung“ erscheinen lässt. Dass weder die Literatur noch andere Kunstformen dies zu bewirken vermocht hätten, betonen sie ausdrücklich:

Der Widerstand gegen Romane, Filme, Dokumentationen, die sich mit der Nazivergangenheit beschäftigen, macht sich trotz oft beträchtlicher kommerzieller Erfolge nach wie vor geltend; und zwar ist es neben dem der Verleugnung der Vorgang der Isolierung, auf den zurückgegriffen wird. Man sieht sich etwa Leisers Hitlerfilm an, aber wie ein historisches Dokument. Es ist mit ihm kein erschütterndes kathartisches Nacherleben verknüpft [...].⁵¹

Was die Mitscherlichs für unerlässlich halten, wenn ein Kunstwerk die Erinnerungsarbeit nachhaltig anstoßen soll, ist demnach ein „erschütterndes kathartisches Nacherleben“. Dass dies ihrer Beobachtung nach noch nicht erreicht worden ist, führen sie vor allem auf die psychischen Mechanismen der Verleugnung und Isolierung auf Seiten der Rezipienten zurück; man kann im Anschluss an die Ausführungen der Mitscherlichs aber auch danach fragen, welche ästhetischen Angebote die Kunst machen muss, um ein „erschütterndes kathartisches Nacherleben“ zu ermöglichen. Denn diese Formulierung spielt mit der Verwendung des Begriffs der Katharsis nicht nur auf die dramentheoretische Diskussion seit Aristoteles an, sondern impliziert auch zwei Momente, die in einer Studie über Taboris Theaterstücke besondere Aufmerksamkeit verdienen: erstens das Moment des Nacherlebens und zweitens das Moment der Erschütterung, also des *sinnlichen* Betroffen-Seins.

Im Folgenden sollen die Holocaust-Dramen, die in den 1950er und 1960er Jahren – also im von den Mitscherlichs betrachteten Zeitraum und zugleich ‚vor Tabori‘ – auf bundesdeutschen Bühnen⁵² gespielt wurden, daraufhin untersucht werden, welche

⁴⁸ Mitscherlich/Mitscherlich 1977, S. 81.

⁴⁹ Mitscherlich/Mitscherlich 1977, S. 82.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Mitscherlich/Mitscherlich 1977, S. 57.

⁵² Die Beschränkung auf die alte Bundesrepublik legitimiert sich durch den Umstand, dass Taboris Stücke in der DDR nicht aufgeführt wurden. In der DDR-Dramatik ist „der Jude so selten wie in der ostdeutschen Wirklichkeit“ (Feinberg 1988, S. 65); Juden werden als Opfer unter anderen betrachtet; die Spezifität der Judenverfolgung und -vernichtung im Vergleich etwa zu den Repressalien gegen Kommunisten unter der NS-Herrschaft wird ausgeblendet. Auch der Umgang der DDR mit der Judenvernichtung wird in der Literatur

„Bewältigungsangebote“ sie machen.⁵³ Aus der Studie über *Die Unfähigkeit zu trauern* lässt sich die nachstehende Arbeitshypothese über die (von den Mitscherlichs wohlgermerkt nicht untersuchten) Theaterstücke ableiten: Ihr charakteristisches Defizit besteht darin, dass in ihnen die Leiden der jüdischen Opfer „Teil der derealisierten Wirklichkeit“ bleiben.

2. Verkitschung und Stilisierung

Bis zur Mitte der 1950er Jahre gibt es auf deutschen Bühnen kein Theaterstück, das sich zentral mit der Shoah auseinandersetzt.⁵⁴ Diese funktionale Leerstelle nimmt Lessings *Nathan der Weise* ein:⁵⁵ In der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft verboten, wird das Stück über den weisen, gütigen und verzeihenden Juden vielfach zur Wiedereröffnung der Theater nach dem Krieg gespielt und vom Publikum begierig angeschaut,⁵⁶ nicht nur aus nachträglichem Protest gegen die Kulturpolitik des ‚Dritten Reichs‘,⁵⁷ sondern wohl auch als Versuch, das eigene Versagen oder die eigene Schuld, diffus gefühlt oder konkret gewusst, ‚wieder gut zu machen‘. Dass die Inszenierungen des *Nathan* bis ca. 1960 (mit Ausnahme der piscatorschen Inszenierung in Marburg 1952) alle direkten Hinweise auf das wenige Jahre zurückliegende Vernichtungsgeschehen vermeiden, wird überwiegend als Ausdruck der allgemeinen Verdrängungstendenzen gewertet.⁵⁸ Jüngst hat jedoch Hans-Peter Bayerdörfer darauf hingewiesen, dass diese Inszenierungen auf indirekte, aber eben

der DDR nicht problematisiert, weil gemäß der offiziellen Lesart der ‚antifaschistische Arbeiter- und Bauernstaat‘ an den Verbrechen der Faschisten nicht schuld sein kann und sich mit der Etablierung der sozialistischen Gesellschaft deutlich genug vom überkommenen politischen System abgewendet hat. Vgl. zur DDR-Dramatik ausführlich: Feinberg 1988, S. 65-76; zu Holocaust-Dramen in Österreich: S. 77-94; zur Schweiz: S. 95-105.

⁵³ Es wird dabei keine teleologische Entwicklung der Stücke hin zu jenen von Tabori unterstellt, wenngleich etwa von Schilling (2001, S. 23) durchaus so argumentiert: „Im nachhinein können die Dramen von Tabori gar als Fluchtpunkt erscheinen, auf welchen der Diskurs [der Vergangenheitsbewältigung im Theater; D. B.] als solcher ausgerichtet ist [...]“. Tatsächlich kann Tabori bestimmte Diskurselemente voraussetzen oder geradezu als ‚erledigt‘ ansehen. Von Schilling betont, dass bei der deutschen Erstaufführung der *Kannibalen* „die Untaten der Täter als etwas Bekanntes und unstrittig Verdammungswürdiges erscheinen, deshalb auch nicht mehr eigens erwähnt werden müssen. Selbst die Anklage ist so selbstverständlich geworden, dass sie nicht noch einmal erhoben werden muss.“ (S. 104) Dennoch scheint mir eine teleologische Sichtweise zum einen aus grundsätzlichen Überlegungen zur Kontingenz literarhistorischer Entwicklungen und zum anderen in diesem speziellen Fall nicht gerechtfertigt, weil Taboris Umzug nach Deutschland und sein Arbeiten für ein deutsch(sprachig)es Publikum von vielen Zufällen abhing.

⁵⁴ Zwar gibt es andere Stücke, die die jüngste Vergangenheit und damit auch die Frage der Schuld des Einzelnen und der Deutschen in ihrer Gesamtheit thematisieren; die Verfolgung und Vernichtung der Juden stellt in ihnen aber höchstens ein untergeordnetes Thema dar. Vgl. Feinberg 1988, S. 15-20.

⁵⁵ Vgl. Dessau 1986; Piedmont 1987; Bayerdörfer 1996b.

⁵⁶ Neben dem *Nathan* wurden Goethes *Iphigénie* und Schillers (im NS ebenfalls verbotenes Drama) *Wilhelm Tell* häufig als Wiedereröffnungsstücke gespielt.

⁵⁷ Feinberg behauptet (1988, S. 18): „Das nach 1945 zum Ausdruck kommende Interesse an Lessings Stück, das im Dritten Reich verboten war, rührt nicht von dem Willen her, sich durch eine Neuinszenierung unmittelbar mit dem jüdischen Schicksal in der jüngsten Vergangenheit auseinanderzusetzen, sondern spiegelt lediglich die allgemein verbreitete Tendenz im Nachkriegsdeutschland wider, Stücke aufzuführen, die während der NS-Zeit aus ideologischen Gründen nicht gezeigt wurden.“

⁵⁸ So argumentieren z.B. Dessau 1986 und Piedmont 1987.

nicht plakative Weise durchaus auf den Holocaust und auf die Schuldfrage Bezug nahmen⁵⁹ und dass ihr großes Verdienst darin zu sehen sei, dass sie eine „Rehumanisierung des Judenbildes“ nach den Jahren der Diskreditierung und Verunglimpfung betrieben und dadurch die Voraussetzung dafür geschaffen hätten, dass man – ganz im Sinne der Mitscherlichs – die ermordeten Juden betrauern könne.⁶⁰

Erst die überaus erfolgreiche Dramatisierung des *Tagebuchs der Anne Frank* durch Frances Goodrich und Albert Hackett (englisch 1955, ins Deutsche übersetzt und aufgeführt seit 1956) bringt das Holocaust-Sujet auf deutsche Bühnen.⁶¹ Gezeigt wird das Leben der Familien Frank, van Daan und Herrn Dussels in ihrem Versteck bis zu ihrer Entdeckung und Deportation in die Vernichtungslager: die Angst vor Entdeckung durch die deutschen Besatzer, die Enge, die zunehmende Nahrungsmittelknappheit und die daraus entstehenden Gereiztheiten und Friktionen unter den Bewohnern des Hinterhauses stehen im Mittelpunkt der Szenen.

Das junge Mädchen Anne zieht alle Sympathien auf sich, weil sie nicht nur das unschuldige Opfer *par excellence* ist, sondern auch, weil sie als Zentralfigur aller Szenen und durch ihre reflektierenden oder auch die Abläufe raffenden Überleitungen zwischen den einzelnen Szenen die deutlichste charakterliche Kontur bekommt. Ihre Nöte und Sorgen können nachempfunden werden. Einerseits trägt dieses Theaterstück somit sicherlich zur notwendigen ‚Rehumanisierung des Judenbildes‘ bei, andererseits wird dieses Mitfühlen-Können des Publikums nur erreicht, weil die charakteristischen Schrecken der Shoah, besonders der fabrikförmige und anonymisierende Massentod im Gas, aus der Darstellung vollständig ausgeblendet werden. Wie Lawrence L. Langer treffend feststellt, zeigt uns das Stück „only the bearable part of the story of Anne and the other occupants of the secret annex; the unbearable part begins after the final curtain falls and ends in Auschwitz and Bergen-Belsen“⁶², denn wie die Vorlage der Dramatisierung, das historische Tagebuch der

⁵⁹ Bayerdörfer sieht diese indirekten Bezugnahmen auf drei Ebenen: Auf der dramaturgischen Ebene sei durch die gegenüber früheren Inszenierungen stärkere Hervorhebung der Pogromerzählung (IV, 7) ein Gegengewicht zur Ring-Parabel geschaffen worden; für die Glaubwürdigkeit der Nathan-Darstellung sei die Integrität des Darstellers in der Zeit zwischen 1933 und 1945 ausschlaggebend gewesen; in theatergeschichtlicher Hinsicht habe man an die schon früher betonte Polarität der beiden berühmtesten jüdischen Figuren des europäischen Dramas, Nathans und Shylocks, angeknüpft. Vgl. Bayerdörfer 1996b, S. 78. – Tabori hat im Jahr 1991 mit seinem Stück *Nathans Tod* das lessingsche Drama so umgearbeitet, dass zweifellos ein Holocaust-Drama entstand; vgl. dazu Scott-Prelorentzos 1994; Brandstetter 1997; Stamm 1997; Fischer 1998; Fischer 2000.

⁶⁰ Vgl. Bayerdörfer 1996b, S. 83.

⁶¹ Feinberg verzeichnet für die Spielzeit 1956/57 1954 Aufführungen in 61 Inszenierungen, für die folgende Spielzeit 1453 Aufführungen in wiederum 61 Inszenierungen und für die Spielzeit 1958/59 immerhin noch 366 Aufführungen in 16 Inszenierungen an deutschsprachigen Bühnen. Erst danach geht das Interesse an dem Stück deutlich zurück, um zwischen 1979 und 1982 nochmals einen Aufschwung bei den Inszenierungs- und Aufführungszahlen zu erfahren. Zur genauen Verteilung auf die BRD, die DDR, die Schweiz und Österreich vgl. die Tabelle in: Feinberg 1988, S. 125.

⁶² Langer 1995c, S. 159.

Anne Frank, endet die eigentliche Spielhandlung des Bühnenstücks kurz vor der Entdeckung der Versteckten und damit eben auch vor ihrer Ermordung.

Allerdings ist diese Spielhandlung in eine Rahmenhandlung eingefügt, die deutlich macht, dass außer Otto Frank alle anderen Bewohner des Hinterhauses ermordet worden sind: Zu Beginn des Stücks sehen wir Otto Frank als einzigen Überlebenden seiner Familie im November 1945 in das frühere Versteck zurückkehren. Dort findet er das Tagebuch seiner Tochter Anne und beginnt, es zu lesen, woraufhin die Spielhandlung einsetzt. Am Schluss des Stücks sehen wir Otto Frank wieder in den Aufzeichnungen blättern, „um eine bestimmte Stelle zu finden“:

ANNES STIMME: Trotz allem glaube ich noch an das Gute im Menschen.

Herr Frank schließt langsam das Tagebuch.

HERR FRANK: Wie sie mich beschämt...⁶³

Die Bearbeiter Goodrich und Hackett greifen hier *eine* und zwar die optimistische Sichtweise Annes auf die Geschehnisse im Amsterdamer Hinterhaus aus dem Tagebuch heraus und unterschlagen dabei die pessimistischen Tagebuch-Passagen voller Verzweiflung und Vorahnung auf den Tod. Sodann wird dieser *eine* Strang für die Deutung der *ganzen* Geschichte der Anne Frank und damit der Vernichtung der europäischen Juden *ex post* verwendet: Annes Stimme erklingt in den letzten Momenten des Stücks wie aus dem Jenseits und deutet nun *alle* ihre Erfahrungen, also auch ihren Tod, und – insofern sie exemplarisch für alle ermordeten Juden eintritt – den Holocaust insgesamt als ein Ereignis, das den Glauben an das Gute im Menschen nicht einmal bei den unschuldigsten Opfern zu erschüttern vermag.⁶⁴ Dieser Schluss verfestigt die in der ganzen Handlung und besonders in der halbwüchsigen Hauptfigur Anne angelegten Momente des Kitsches: die Verniedlichung, Verharmlosung und problemvermeidende Anbiederung beim Publikum durch Tröstung desselben.⁶⁵

Auch Erwin Sylvanus' Theaterstück *Korczak und die Kinder* (1957) zeigt die Situation der Titelfiguren *vor* ihrer Deportation nach und Ermordung in Treblinka,⁶⁶ aber auf eine vermittelte, gebrochene Weise: Man sieht Schauspieler an einem Stück proben, das von der Geschichte des Arztes und Pädagogen Janusz Korczak und der von ihm erzogenen Waisenkinder im Warschauer Ghetto handelt. Die Binnenhandlung führt polar angelegte,

⁶³ Goodrich/Hackett 1958, S. 149.

⁶⁴ Vgl. zu diesen Einwänden gegen das Stück Langer 1995c, S. 159-161.

⁶⁵ Diese Faktoren nennt Ruth Klüger, neben der „verlogenen Selbstbespiegelung der eigenen Gefühle“ (Klüger 1996, S. 37) des Rezipienten, bei ihrer Begriffsbestimmung des Kitsches im Kontext von Holocaust-Darstellungen. Dieser Kitsch-Begriff wird von Klüger auch explizit zu einer individuellen Rezeption des *Tagebuchs der Anne Frank* in Beziehung gesetzt. Eine Frau, die das Theaterstück gesehen hatte, habe gesagt: „Die hätten sie am Leben lassen sollen.“ Vgl. hier S. 24.

stilisierte Charaktere vor: Es treten zwei Kindergestalten auf, die von einem einzigen Schauspieler zu spielen sind.⁶⁷ Zum einen handelt es sich um Jürgen, den Sohn des mit der Deportation der Waisenhaus-Bewohner beauftragten SS-Offiziers, der von seinem Vater mit Süßigkeiten verwöhnt wird und eine behütete, unbeschwerte Jugend verlebt, zum anderen um das arme, hungrige und kranke jüdische Waisenkind David. David hat, anders als Jürgen, nicht nur keinen Hund zum Spielen, sondern fragt auch:

DAS KIND: [...] was ist ein Hund?

[...]

SCHAUSPIELERIN [als Krankenschwester; D. B.]: Ja, siehst du, früher, als alle Menschen satt wurden, da waren sie lebendig, diese braunen und weißen und gelben Tiere, die jetzt nur noch in den Bilderbüchern zu sehen sind. Das ist freilich schon lange her, sehr lange; so lange, daß unser David längst nicht mehr weiß, was Hunde sind und wie sie bellen und mit den Kindern spielen. [...]

DAS KIND: Wenn Pan Korczak zurückkommt, und er hat etwas zu essen, bringt er dann auch einen Hund mit?⁶⁸

Das fast unglaublich naive Fragen des Kindes und die vermeintlich kindgerechte Sprache der Krankenschwester sind dem Klischee des bedauernswerten, aber niedlichen Kindes einerseits und der geduldigen, gütigen Fürsorge der mütterlichen Begleiterin andererseits so nahe, dass die Szene unweigerlich ins Rührselige kippt, das im übrigen durch die vorangegangene Szene bei der Aufnahme Davids in das Waisenhaus vorbereitet worden ist.⁶⁹

Als klischeehaft und zu polaren Gegensätzen stilisiert erscheinen auch die beiden erwachsenen Hauptfiguren des Stücks. Der aus dem Kleinbürgertum stammende SS-Offizier ist nach einer ärmlichen Jugend wegen der klaren, hierarchischen Ordnung, „vielleicht auch wegen der schönen Uniform“ zu den Nazis gegangen, schenkt seinem Hund Waldi Wurst, während im Ghetto die Kinder verhungern, und versucht, mit seinem

⁶⁶ Im Stück wird als Zielort der Deportation ‚Maidanek‘ genannt. Das ist nicht nur falsch geschrieben (korrekt: Majdanek), sondern auch nachlässig recherchiert, denn Korczak und die Kinder wurden wie fast alle Bewohner des Warschauer Ghettos in Treblinka vergast. – Sylvanus 1973, S. 33.

⁶⁷ Der als Spielleiter fungierende Sprecher erklärt diesen Umstand etwas überdeutlich so (Sylvanus 1973, S. 8): „Ein einziges Kind kann übrigens für alle Kinder stehen.“ – Analoges scheint auch für die Frauengestalten zu gelten, da für die verschiedenen Rollen der Gattin des SS-Offiziers, der Schwester Ruth im Waisenhaus und der Mutter des Ersten Schauspielers nur eine Schauspielerin vorgesehen ist. Sie alle sind gütige, mütterliche Charaktere, deren Abstand zum politischen Geschehen jeweils mehr oder weniger explizit gezeigt wird. Dieser Konzipierung der weiblichen Rollen scheint die Auffassung implizit zu sein, dass Frauen, auf welcher (politischen) Seite sie auch immer stehen, letztlich doch im wesentlichen durch gemeinsame, vermeintlich typisch weibliche Züge gekennzeichnet und insofern nicht politikfähig im Sinne einer festen Überzeugung und eines an ihr orientierten Handelns sind.

⁶⁸ Sylvanus 1973, S. 23.

⁶⁹ Vgl. Sylvanus 1973, S. 20-22. – Auch die fast wie ein Kinderabzählreim rückwärts laufende Nennung der Altersstufen der ermordeten Kinder setzt auf den sentimental Effekt (S. 8): „Sechzehn Jahre, fünfzehn Jahre, vierzehn, dreizehn, zwölf und elf und zehn Jahre alt. Neun, acht, sieben, sechs, fünf, und vier Jahre alt. Drei und zwei Jahre alt. Die Jüngsten mußten noch auf dem Arm getragen werden.“ Diese Sätze werden am Ende (S. 41f.) noch einmal wiederholt, wodurch sich ein rahmender Abschluss der Binnenhandlung ergibt.

Dienst bei der SS dem Frontdienst zu entgehen. Damit entspricht er ganz dem geläufigen Klischee vom ordnungsliebenden, hartherzigen, tierlieben und feigen SS-Mörder.

Ihm gegenübergestellt ist Korczak, der sich selbstlos für die ihm anvertrauten Waisen aufopfert, indem er unter den unmenschlichen Lebensverhältnissen im Warschauer Ghetto an Brot und Medikamente für ‚seine‘ Kinder zu gelangen versucht und indem er schließlich mit ihnen in den Tod geht. Korczak ist gütig, religiös und traut seinen Mitmenschen nichts Böses zu: Er weiß nicht, was der Offizier mit ‚Auflösung des Waisenhauses‘ meint.⁷⁰ Als Korczak von einem Bettelgang mit leeren Händen zurückkehrt, sagt er: „Es wäre für mich leichter, zum Tode zu gehen, als ohne Brot zu meinen Kindern zu kommen.“⁷¹ Mit dieser Aufopferung und Gewissenhaftigkeit und vor allem mit seiner grenzenlosen Güte wird Korczak geradezu zum Heiligen⁷² stilisiert, da er schließlich sogar folgende Bitte an Gott richtet: „Und rechne es denen, die uns dies antun, nicht zum Verderben zu.“⁷³ Weil Sylvanus den SS-Offizier als exemplarischen Täter und Korczak als exemplarisches jüdisches Opfer zeigt,⁷⁴ gibt Sylvanus der Bitte um Schonung für die Täter den Rang einer überaus problematischen stellvertretenden Aussage der jüdischen Opfer des Holocaust.

Zur fragwürdigen Anlage der Figur wie des ganzen Stücks gehört auch das Gewicht, das dem Thema der Lüge zugebilligt wird. Der Sprecher führt die Titelfigur folgendermaßen ein: „Ich will Ihnen jetzt von Janusz Korczak erzählen, der immer liebte und nie log. Einmal nur hat er gelogen: aus Liebe. Er führte ein Leben in Liebe und ohne Lüge.“⁷⁵ Das Thema der Liebe tritt im weiteren Verlauf des Stücks in den Hintergrund, wogegen die Lüge von allen Figuren auf beiden Spielebenen (Binnen- und Rahmenhandlung) immer wieder angesprochen wird.⁷⁶ Wie problematisch es ist, dass sie das Hauptthema eines Stücks über die Judenvernichtung ist, wird deutlich, wenn der SS-Mann Korczak über die baldige Deportation informiert, ihn zur Begleitung und Beruhigung der Kinder bis zur Vernichtung auffordert und ihm selbst die Freiheit verspricht. Als Korczak endlich versteht, was von ihm verlangt wird, entsetzt er sich nicht etwa über die bevorstehende

⁷⁰ Dieses behauptete Unwissen gehört zu den vielen inhaltlichen Ungereimtheiten, die das Stück bietet. – Die Polarität der Figurenkonzeption wird besonders deutlich in Szene 16 herausgearbeitet, in der der SS-Mann und Korczak sich jeweils auf ihre eigene Weise auf die unmittelbar bevorstehende Deportation vorbereiten. Vgl. Sylvanus 1973, S. 36f.

⁷¹ Sylvanus 1973, S. 24.

⁷² Es ist nicht zu übersehen, dass die Korczak zugeschriebenen Attribute im Grunde von der christlichen Heiligkeits-Vorstellung geprägt sind, was Sylvanus‘ Konzeption nur noch problematischer macht.

⁷³ Sylvanus 1973, S. 28.

⁷⁴ Zu dieser Erhebung Korczaks zum exemplarischen Opfer trägt nicht nur der Umstand bei, dass Korczak die Hauptfigur des Stücks auf jüdischer Seite ist, sondern auch seine wiederholte Verwendung der Worte „wir Juden“.

⁷⁵ Sylvanus 1973, S. 8.

⁷⁶ Auf der Ebene der Rahmenhandlung wird dieses als das Thema des Stücks explizit benannt. Dem ersten Schauspieler, der fragt „Ist denn dies ein Stück über die Lüge?“, antwortet der Sprecher: „Über die Lüge in unserer Zeit.“ (Sylvanus 1973, S. 30)

Ermordung der Kinder, sondern Sylvanus lässt ihn stammeln: „Ich - soll ... lügen?“⁷⁷ als sei dies das Schlimmste, das Korczak und den Kindern zustoßen kann. Diese Reduzierung des Verbrechens auf eine Frage von Lüge und Wahrheit kommt einer Verharmlosung der Shoah gleich.

Wenn man die Figurenstilisierung und die Fokussierung auf das Thema der Lüge betrachtet, kann man mit dem Bekenntnis zum ‚Dokumentarismus‘ *avant la lettre* kaum einverstanden sein, das dem Stück vorangestellt ist: „Der Verfasser hat dieses Stück nicht erfunden. Er hat es nur aufgeschrieben.“⁷⁸ Trotzdem verdient dieses Bekenntnis Beachtung: Es belegt Sylvanus‘ Anspruch darauf, sich mit diesem Theaterstück auf die historische Wirklichkeit der Judenvernichtung zu beziehen, und auch sein Bestreben, die Art und Weise zu thematisieren, in der die bundesrepublikanische Nachkriegsgesellschaft sich dieser Vergangenheit stellt bzw. ihr ausweicht. Die Rahmenhandlung führt dies vor: Die Darsteller beginnen die Proben mit großem Widerwillen, thematisieren dies ebenso wie die von ihnen vermuteten Publikumserwartungen und -reaktionen und unterbrechen den Gang der Binnenhandlung wiederholt durch Kommentare. Mit diesen Tendenzen zum Illusionsbruch und zur Autoreflexion und mit dem (wenn auch nicht eingelösten) dokumentarischen Anspruch nimmt das Stück Theaterentwicklungen der 1960er Jahre vorweg.

Das viel gespielte Stück *Andorra* (1961) des Schweizer Max Frisch bezieht sich nicht auf die historische Wirklichkeit, sondern zeigt in der Form eines „Modells“, wie Antisemitismus entsteht.⁷⁹ Es geht in *Andorra* nicht um den Holocaust als gigantisches Vernichtungsgeschehen, sondern um den Antisemitismus als Beispiel eines Vorurteils gegen soziale Außenseiter.⁸⁰ Da *Andorra* aber auch aufgrund gewandelter Erwartungshorizonte des Theaterpublikums in den 1960er Jahren kaum ohne Bezug zur Shoah rezipiert werden konnte, ist dies als Ausweichen ins Unverbindliche kritisiert worden.⁸¹

⁷⁷ Sylvanus 1973, S. 28.

⁷⁸ Sylvanus 1973, S. 6. – Ein Bekenntnis wenn nicht zum Dokumentarismus, so doch zum (stilypologisch verstandenen) Realismus spricht auch die Figur des Sprechers aus (S. 9): „Es geht nicht um ein erfundenes Schicksal. Es geht um die Wirklichkeit.“ Dieser vorgebliche Realismus läßt sich ebenso leicht wie der behauptete Dokumentarismus widerlegen, und zwar mit den genannten Argumenten der ausgeprägten Figurenstilisierung und der Zentrierung der Handlung um das Thema der Lüge.

⁷⁹ Frisch schreibt in Anmerkungen zu seinem Stück, die im Programmheft der Zürcher Uraufführung 1961 abgedruckt sind: „Andorra ist der Name für ein Modell.“ Zit. nach Schmitz/Wendt 1984, S. 41.

⁸⁰ Dass der Antisemitismus in seiner Spezifität nicht Frischs Thema ist, sondern als Beispiel für etwas Allgemeineres, das Vorurteil nämlich, steht, zeigen Äußerungen von Frisch selbst: „Eigentlich handelt das Stück gar nicht vom Antisemitismus. Der Antisemitismus ist nur ein Beispiel.“ Zit. nach Schmitz/Wendt 1984, S. 54.

⁸¹ Zu dem Eindruck, es ließe sich nichts Verbindliches aus dem Stück ableiten, trägt insbesondere das Problem der Applikation bei: Es ist unklar, worauf genau die fiktiven Vorgänge des „Modells“ *Andorra* bezogen werden sollen oder können. Weder die Schweiz noch Deutschland – das wären noch die

Es wird demonstriert, dass die Eigenschaften, die die Andorraner dem vermeintlichen Findelkind Andri als typisch jüdische zusprechen und vorwerfen, eigentlich ihre eigenen, auf den Außenseiter projizieren Untugenden sind. So verlangt der Tischler von Andris Vater das wucherische Lehrgeld von 50 Pfund, wenn er Andri ausbilden soll, aber gerade er wirft nun Andri vor, ‚feilschen‘ zu wollen und zum ‚Schnorren‘ zu neigen.⁸² Analoges ließe sich an den Andri vorgeworfenen Lastern der Wollust, des Neides und der Feigheit zeigen. Die Laster, die Themen Schuld und Unschuld, Verrat und Reue und Andris Suche nach dem rechten Leben sowie seine negative Christusnachfolge bilden religiöse Muster, mit deren Hilfe die Sündenbock-Funktion Andris für die andorranische Gesellschaft erklärt wird.⁸³

Die Figuren des Stücks lassen nur wenige individuelle Züge erkennen. Sie stellen vielmehr zusammen ein Panoptikum derer dar, die in einer Gesellschaft an der Ausgrenzung und Demütigung des vermeintlich ‚Anderen‘ in verschiedenen Funktionen beteiligt sind: Da sind der Geselle, der seinen eigenen Fehler auf Andri abwälzt, der Doktor, der einen Sündenbock für seinen mangelnden beruflichen Erfolg braucht, der Soldat, für den Andri einen Nebenbuhler darstellt usw. Auch Andri wirkt weniger wie ein individueller Charakter, sondern eher wie eine Kunstfigur, mittels derer Frisch die Andorraner auf die Probe stellt. Diese Figurenkonzeption regt daher vor allem dazu an, das Geschehen in seiner Kausalität logisch nachzuvollziehen.

Frischs Analyse der Entstehung, Verfestigung und Auswirkungen von sozialen Vorurteilen erweist sich dabei als plausibles sozialpsychologisches Modell „für das Verhältnis von Gruppe und Außenseiter (Sündenbock- statt Faschismustheorie), für den tödlichen Mechanismus des Vorurteils, für den rigiden gesellschaftlichen Rollenzwang und für die verderbliche Wirkung individueller und gesellschaftlicher Angst“⁸⁴. Es stellt das Thema der Judenverfolgung trotz der unweigerlich hervorgerufenen Holocaust-Assoziationen nicht im Kontext des gezielten und organisierten Massenmords dar, wemgleich es funktional über Jahre als Substitut einer solchen Darstellung gewirkt haben mag.

nächstliegenden Möglichkeiten der Applikation – lassen sich einigermaßen widerspruchsfrei in Frischs Andorra erkennen, und der demonstrierte Mechanismus der Ausgrenzung und ihrer Folgen vermag die komplexen Ursachen und den Verlauf des Holocaust nur wenig zu erhellen. Vgl. die in Schmitz/Wendt 1984 dokumentierte Debatte über die Frage der Applikabilität, S. 83-159.

⁸² Frisch 1977, S. 14 u. S. 35.

⁸³ Vgl. Jürgen Schröder in: Barner 1994, S. 265f.

⁸⁴ Jürgen Schröder in: Barner 1994, S. 264.

3. Politisierung und Instrumentalisierung

Was bei Sylvanus angelegt ist, nämlich die Thematisierung des Unwillens der Nachgeborenen, sich mit der Shoah auseinanderzusetzen, das verstärken die Autoren der ‚dramatischen‘ 1960er Jahre.⁸⁵ Nicht mehr nur die NS-Verbrechen, sondern auch ihre Verdrängung in den Aufbaujahren und die aus der NS-Zeit in die bundesrepublikanische Nachkriegsgesellschaft hineinreichenden Kontinuitäten von Denk- und Handlungsweisen werden angeprangert. Die Entwicklung führt weg vom Parabeltheater, hin zu einem zeithistorischen und gesellschaftskritischen Theater.

Eiche und Angora. Eine deutsche Chronik (1962), Martin Walsers erstes Bühnenwerk, führt die Anpassungsbereitschaft der Menschen an das jeweils herrschende politische System vor und nutzt dabei auch schon das Kulturthema Essen für die Charakterisierung der Verbrechen. Walser zeigt Stationen der Lebensgeschichte von Alois Grübel, der als Kommunist im KZ politisch umerzogen und kastriert worden ist. Alois züchtet Angorahasen, denen er auf Geheiß der SS die Namen ermordeter Juden gibt: „Und wenn die SS einen Braten wollte, kamen sie zu mir, weil ich doch die Hasen unter mir hatte. Gib mir den Benjamin, sagten sie, oder den Moritz.“⁸⁶ Da die Hasen wie die Ermordeten individuelle (jüdische) Namen tragen, erscheint das Verzehren der Hasen durch die SS-Männer als quasi-kannibalischer Akt, der die bedenkenlose Menschenverachtung und den Vernichtungsdrang der SS-Leute sinnbildlich offenbart.

Im April 1945 verkauft Alois in einem ‚Rückfall‘ die weißen Angorafelle der Hasen, die die Stadtbewohner zum Zeichen der Kapitulation hissen, und entgeht nur knapp der Hinrichtung wegen Hochverrats. Im April 1950 arbeitet Alois mit seiner Frau als Hausmeister im inzwischen auf dem stadtnahen Berg errichteten Restaurant, in dessen Nähe er seine Hasenzucht weiter betreibt. Anlässlich der Enthüllung einer antimilitaristischen Gedenktafel zum fünfjährigen Kriegsende wird ein Fest veranstaltet, in dessen Rahmen Alois in den Liederkreis aufgenommen wird. Seine Rede, die mit Versatzstücken der im KZ verinnerlichten NS-Ideologie gespickt ist, erregt als ‚zweiter Rückfall‘ peinliches Befremden. Etwa zehn Jahre später soll anlässlich eines Sängersfestes die Hasenzucht verschwinden, die an die Zusammenpferchung und Ermordung der Juden erinnert: Der Stallgeruch belästigt die Restaurantgäste; auch Alois‘ hohe Stimme darf nicht erklingen, weil sie „an KZ, an die unmenschlichen Jahre“ denken lasse. Der Versuch der Honoratioren, alle Erinnerung an die Nazizeit zu tilgen, führt zu Alois‘ drittem ‚Rückfall‘:

⁸⁵ Jürgen Schröder nennt diese Zeit das „dramatische Jahrzehnt der Bundesrepublik, dramatisch im politischen wie im literarischen Sinne“, weil mit Martin Walser, Rolf Hochhuth und Peter Weiss Dramenautoren im Einklang mit den allgemeinen gesellschaftlichen Veränderungen die Literatur politisieren und ideologisieren; vgl. Schröder in: Barner 1994, S. 463.

Er hängt die Felle seiner frisch geschlachteten Angorahasen an die Traditionsfahnen der anwesenden Sängervereine und murmelt dazu die ‚Stammbäume‘ der Tiere, die an die Stammbäume des alttestamentarischen Buchs der Chronik erinnert.⁸⁷ Die Schlusszene zeigt Alois kurz vor der Abreise zu einer Nervenheilanstalt.

Alois‘ dramaturgische Funktion ist die durch sein jeweils unzeitgemäßes Verhalten bewirkte Aufdeckung der Rücksichtslosigkeit, Feigheit und skrupellosen Anpassungsfähigkeit seiner Mitmenschen. Damit liegt der Akzent der politischen Aussage des Stücks auf den Nachwirkungen der NS-Zeit in der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft, deren Mimikry angeprangert wird. Für die Ermordung der Juden findet Walser das Sinnbild der Zusammenpferchung, Schlachtung und Verspeisung der Hasen; aber insgesamt liegt der thematische Schwerpunkt mehr auf der Entlarvung der Nachkriegswirklichkeit als auf der Darstellung der Shoah.

Das zwei Jahre später uraufgeführte Stück *Der schwarze Schwan* zeigt Rudi Goothein, einen Abiturienten, der die Mitschuld seines gleichnamigen Vaters an der ‚Euthanasie‘-Aktion durch einen Zufall entdeckt hat und sich nun in einem Anfall von geistiger Verwirrung selbst für den Schuldigen hält oder dies zumindest vorgibt (auch hier ist der die Umwelt entlarvende Held also ein Verwirrter). Mit seinem Verhalten bringt er seinen Vater in Verlegenheit, der ihn daraufhin in die Nervenheilanstalt seines alten Freundes Liberé einweist, welcher ebenfalls Kriegsverbrecher ist und unter falschem Namen und mit erfundener Vita seine ärztliche Karriere nach dem Krieg nahtlos fortführt. Rudi setzt, darin Hamlet gleichend,⁸⁸ in der Heilanstalt gemeinsam mit anderen Anstaltsinsassen ein Erynnienspiel in Szene, das dem alten Goothein und Liberé ihre Schuld vor Augen führen soll. Schließlich erschießt sich Rudi, um wenigstens einen der Nachkommen der Täter auszurotten, weil er sich als Sohn seines verbrecherischen Vaters für prinzipiell fähig hält, die gleichen Untaten zu begehen.

Im Mittelpunkt des Stücks steht die Frage nach der Schuld der Vätergeneration und nach den Möglichkeiten, mit ihr ‚fertig zu werden‘. Die Opfer finden nur im Zitat eines Euthanasie-Einsatzbefehls Erwähnung und tauchen schemenhaft in den Figuren der anderen Anstaltsinsassen auf.⁸⁹ Zentral bleibt immer der Blick auf die Täter und ihre

⁸⁶ Walser 1987, S. 58.

⁸⁷ Alois sagt: „Moritz zeugte Jossi. [...] Jossi zeugte Eli. [...] Eli zeugte Tsipora und Benjamin. [...]“ Dabei hängt er jeweils so viele Felle auf, wie er Namen nennt. Walser 1987, S. 110.

⁸⁸ Zu den Anlehnungen an die Hamlet-Gestalt vgl. Walser 1969a.

⁸⁹ Rudis Mitinsasse Gerold hat als Funker im Kessel von Tscherkassy eine „Stirnhirnverletzung“ erlitten; Bruno hat seine fünfjährige Anstellung als Gärtner auf dem Obersalzberg geistig nicht unbeschadet überstanden; Figilister ist als „[d]ebiler Epileptiker“ der Euthanasie entkommen, weshalb er nun unter Schuldgefühlen leidet; Seelschopp ist der einzige Jude des Stücks und befindet sich wegen seines „typische[n] K-Z-Syndrom[s]“ in der Nervenheilanstalt. Vgl. Walser 1987, S. 249-251.

Nachkommen, denn der Sohn des Täters wird als derjenige vorgeführt, der am meisten unter den Verbrechen seines Vaters leidet.

Walters ‚realistische‘ Stücke⁹⁰ bilden den Übergang vom Parabeltheater nach Art von Frischs *Andorra* hin zum dokumentarischen Theater von Rolf Hochhuth und Peter Weiss, weil seine Stücke auf die bundesdeutsche Wirklichkeit der 1950er und 1960er Jahre zielen. Hochhuths ‚christliches Trauerspiel‘ *Der Stellvertreter*, ein Skandalserfolg im In- und Ausland,⁹¹ führt im Jahr 1963 das Dokumentartheater als neue Richtung der Holocaust-Darstellung auf deutschen Bühnen ein. Hochhuth, der von sich selber (im übertragenen Sinne) so bekenntend wie provozierend sagt „Mein Vater heißt Hitler“ und der daher nach eigener Auskunft all seinen Texten die Erfahrung der nationalsozialistischen Verbrechen einschreibt,⁹² bildet sein an historischen Dokumenten (Akttenotizen, Briefen, Augenzeugenberichten etc.) gewonnenes Wissen über die Judenvernichtung und das Verhalten des Papstes Pius XII. in dieser Frage zu einer fiktiven Fabel um, die sich aber auf eben jenes dokumentarische Material stützt.⁹³

Im Anschluss an Erwin Piscator ist oft gesagt worden, der *Stellvertreter* stehe in der Tradition des schillerschen Geschichtsdramas. Zur Untermauerung dieser These wird die von Hochhuth postulierte Entscheidungsfähigkeit der Dramenfiguren hervorgehoben.⁹⁴ Das Individuum kann in Hochhuths Konzeption zum Helden bzw. Märtyrer werden (wie der junge Pater Riccardo, der sich aus Protest gegen das Schweigen des Papstes zum Holocaust selbst nach Auschwitz deportieren lässt) oder zum verbrecherischen Täter oder Mittäter (wie der Papst, der aus utilitaristischem Kalkül über Hitler-Deutschlands Verbrechen schweigt). Die eigentlichen Opfer, die Juden, kommen allerdings gar nicht erst in diese Entscheidungssituation, ihnen bleibt nur der resignative Gang ins Gas, ja sie kommen überhaupt nur am Rande vor.⁹⁵ Selbst in Auschwitz, das Schauplatz eines ihnen gewidmeten Akts dieses Stücks sein könnte (der fünfte, kolportagehafte und wegen seiner Mängel bei Aufführungen meist unterschlagene Akt ist „Auschwitz oder die Frage nach

⁹⁰ Walser formuliert sein Programm u. a. in der Schrift *Der Realismus X*, in der er seinen Begriff einer ‚aktiven Fabel‘ bestimmt, die die zeitgenössische Wirklichkeit entlarven soll. Vgl. Walser 1974. Vgl. auch Walser 1969b.

⁹¹ Dokumentiert sind die ersten Reaktionen auf das Stück in: Grimm/Jäggi/Oesch 1963 und Raddatz 1963.

⁹² So äußert Hochhuth sich in einem Gespräch mit Fritz J. Raddatz in der ZEIT vom 9. 4. 1976; zit. nach Barner 1994, S. 470.

⁹³ Hochhuth führt im Anhang zu seinem Theaterstück einige der Dokumente in seinem Essay *Historische Streiflichter* an: s. Hochhuth 1993, S. 229-280.

⁹⁴ Jan Berg arbeitet in seiner ideologiekritischen Studie über den *Stellvertreter* und die *Stellvertreter*-Debatte heraus, welche Funktionen diese Deutungsweise und andere, kritischere Reaktionen in der bundesrepublikanischen Debatte um die Vergangenheitsbewältigung erfüllen, und dass man – eher als Schillers Dramen – als wichtige Prätexte Albert Camus’ *L’état de siège* sowie die Geschichtsphilosophie Karl Jaspers’ und Theodor Lessings in Betracht ziehen muss. Trotz Bergs Relativierung der Vorbildhaftigkeit von Schillers Geschichtsdrama für den *Stellvertreter* ist die Entscheidungsfreiheit des Individuums als einer der zentralen Leitgedanken des Stücks anzusehen. – Vgl. Berg 1977.

Gott“ betitelt), verblasst ihr Schicksal hinter der Theodizee-Diskussion zwischen Riccardo und dem dämonisierten Doktor. Zwar ist durchaus vom Leiden der Opfer die Rede, aber fast ausschließlich vermittelt durch die Rede der Nicht-Opfer.

In einer Studie über das Kulturthema Essen im Holocaust-Drama darf der Hinweis nicht fehlen, dass im *Stellvertreter* beinahe in allen Szenen gegessen und getrunken wird: Die Täter versorgen sich während ihres geselligen Abends im „Jägerkeller“, in dem in aller Breite über die ‚Endlösung‘ gesprochen und diskutiert wird, am kalten Büfett, halten sich am Alkohol schadlos und reden folgendermaßen über jüdische KZ-Häftlinge: „Verfressen sind die Kerle, Sie glauben’s nicht!“⁹⁶ Auch in Auschwitz trinken die SS-Leute Kaffee und Schnaps (es wird angedeutet, dass sie ihn brauchen, wenn sie ‚Dienst machen‘), sie rauchen und essen. Die hyperphagen Täter zeigen mit ihrem Essverhalten in Gegenwart der ausgemergelten Opfer ihre Rücksichtslosigkeit und Unerschütterlichkeit und auch den Drang, sich alles einzuverleiben, was in ihrem Machtbereich liegt.⁹⁷

Ähnliches Aufsehen wie der *Stellvertreter* erregt zwei Jahre später Peter Weiss‘ Theaterstück *Die Ermittlung*, das an 15 deutschen Bühnen in Ost und West am gleichen Tag uraufgeführt wird. Weiss ist 1916 geboren, in einem assimilierten jüdischen Elternhaus aufgewachsen und der Ermordung durch Flucht ins schwedische Exil entgangen. Damit weist sein Lebensweg viele Parallelen zu jenem des 1914 geborenen George Tabori auf, der wie Weiss über Auschwitz sagen könnte: „Es ist meine Ortschaft, für die ich bestimmt war und der ich entkam.“⁹⁸ Weiss kommt daher wohl nicht zufällig das Verdienst zu, die Leiden der Opfer zum ersten Mal in großer Breite, analytischer Schärfe und damit auch fast unerträglicher Schrecklichkeit – wenn auch ‚nur‘ verbal vermittelt⁹⁹ – auf die Bühne zu bringen.¹⁰⁰ Er montiert eigene Aufzeichnungen und Bernd Naumanns Berichte aus der FAZ über die Auschwitz-Prozesse, die von 1963 bis 1965 in Frankfurt am Main stattgefunden und viel zur Bewusstwerdung der Öffentlichkeit über das Ausmaß der Verbrechen in den Konzentrations- und Vernichtungslagern beigetragen haben, zu einem „Oratorium in 11 Gesängen“ (so der Untertitel), in dem er 18 Angeklagte und neun

⁹⁵ Vgl. Skloot 1988, S. 99ff.

⁹⁶ Hochhuth 1993, S. 37.

⁹⁷ Letzteres ist besonders deutlich in der Figur des Doktors, wenn der seine Geliebte Helga „mein kleines Milchbrötchen“ nennt und kurz darauf ein solches Brötchen isst (vgl. Hochhuth 1993, S. 191). Zu den sexuellen Aspekten dieser ‚Milchbrötchen‘-Szene und zur kombinatorischen Verwendung von Kriegs- und Sexualitätsmetaphern vgl. Berg 1977, S. 175-181.

⁹⁸ Weiss 1968, S. 114.

⁹⁹ Präsentiert werden die Verbrechen, theatertechnisch betrachtet, ausschließlich als Botenberichte, d.h. als Aussagen vor einem Gericht. Außer dem Sprachhandeln (im Sinne Austins) gibt es deshalb keine performative Dimension in der *Ermittlung*.

¹⁰⁰ Lawrence L. Langer (1995b, S. 98) hebt anerkennend hervor, dass Weiss sich von Hochhuths metaphysischen (theologischen) Fragen ab- und der Materialität von Auschwitz zuwendet.

namenlose Zeugen, diese als Sprachrohre der Opfer, auftreten und von Auschwitz berichten lässt.

Die *Ermittlung* versucht, in die ‚Hölle von Auschwitz‘¹⁰¹ hineinzuführen. Weiss greift dabei auf Gestaltungsmuster von Dantes *Divina Commedia* zurück, in der das Prinzip der Dreiteilung strukturgebend wirkt:¹⁰² Die 11 Gesänge der *Ermittlung* sind jeweils dreigeteilt, ihr juristisches Personal ist aus drei Personen zusammengesetzt (Richter, Ankläger, Verteidiger) und ihre Zahl von Angeklagten (18) und Zeugen (9) ist auch jeweils durch drei teilbar. Weiss folgt der Gestaltung der *Divina Commedia* auch insofern, als er das Publikum im Verlauf der Handlung immer tiefer in die ‚Hölle‘ hinabgeleitet: Der Weg verläuft von der Rampe, an der die Züge mit den Deportierten ankommen, bis zu den „Feueröfen“¹⁰³.

Das Stück gibt sich als „ein Konzentrat“¹⁰⁴ des Frankfurter Auschwitz-Prozesses. Weiss hat die Aussagen von über 400 Zeugen neun Personen in den Mund gelegt, denen er keine Namen zugesteht, um so die Anonymität der Opfer zu der Zeit, über die berichtet wird, auszudrücken. Sie „stellen abwechselnd die verschiedensten Zeugen dar“.¹⁰⁵ Die Angeklagten tragen zwar Namen, werden aber in der Liste der *dramatis personae* nicht mit Namen genannt, sondern durch Nummern aufgerufen, weil es in der *Ermittlung* letztlich nicht um ihre persönliche Schuld geht, sondern weil sie „als Symbole stehen für ein System, das viele andere schuldig werden ließ, die vor diesem Gericht nie erschienen.“¹⁰⁶ Weiss charakterisiert in seiner Anmerkung zur *Ermittlung* das zeitweise von ihm persönlich beobachtete Geschehen vor dem Frankfurter Gericht als „von emotionalen Kräften überladen“¹⁰⁷; er setzt gegen diese Emotionalität sein „Konzentrat der Aussage“,¹⁰⁸ das in weitgehend emotionsfreier Sprache auf der Bühne vorgetragen werden soll, damit die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Fakten gelenkt werde. So herrscht in der *Ermittlung* eine Spannung zwischen der kalten, kaum variierenden Sprache und den entsetzlichen

¹⁰¹ Zu den problematischen Implikationen dieser Metapher vgl. Walser 1965. – Auch Wolfgang Sofsky weist „das theologische Schreckensbild der Hölle“ als ungeeignet zur Erhellung der Ereignisse ab (Sofsky 1993, S. 318f): „Über Jahrhunderte hat sich die religiöse Phantasie eine Totenwelt voll der entsetzlichsten Qualen ausgemalt. Aber das Reich ewiger Verdammnis lag jenseits menschlicher Kompetenz. Es war eine moralische Strafanstalt der Götter, bestimmt für die ärgsten Verbrechen und Todsünden, eine Marterstätte der Vergeltung gemäß absoluter Gerechtigkeit. Das Lager aber lag inmitten der sozialen Welt. Kein Häftling wurde wegen irgendeiner Schuld bestraft. Die Opfer wurden in ein Zwischenstadium des Siechtums geworfen und zu lebenden Skeletten präpariert. Was die Hölle den Toten, das tat das Lager den Lebenden an. Hier waren keine Ungeheuer am Werk, sondern einfache Aufseher und Folterknechte.“

¹⁰² Vgl. Dante 1908. – Zur Entstehung der *Ermittlung* aus Weiss' Dante-Projekt vgl. Weiß 1999; von Schilling 2001, S. 53-58; ferner Meyer 2000, S. 111-113. Von Schilling (2001, S. 58, dort Fußnote 66) stellt fest, „dass das Spiel mit der Danteschen Zahlensymbolik [...] dem Kunstwerk *Ermittlung* äußerlich bleibt und keinesfalls als Kompositionsprinzip aus der Intention oder dem Stoff sich ableiten lässt.“

¹⁰³ Weiss 1991a, S. 179.

¹⁰⁴ Weiss 1991a, S. 9.

¹⁰⁵ Weiss 1991a, S. 8.

¹⁰⁶ Weiss 1991a, S. 9.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

Inhalten, die es dem Publikum ermöglichen mag, von der bloßen moralischen Entrüstung zu rationaler Distanznahme und Analyse fortzuschreiten.

Weiss erleichtert dieses analysierende Sichverhalten zum Berichteten durch eine klar gegliederte, sinnvoll aufgebaute Progression der Ereigniskomplexe, über die in der *Ermittlung* berichtet wird. Diese Progression gibt typische Stationen des Weges der Opfer in ihrer Abfolge gut nachvollziehbar wieder: Transport im Viehwaggon, Ankunft an der Rampe, Verlust aller persönlichen Merkmale (wie Kleidung, Ausweispapiere, Haare), Tätowierung, Lageralltag (Arbeit, Hunger, Folter), Tod (durch Auszehrung, Krankheit, Strafen, Gas).¹⁰⁹ Dabei werden viele Fakten vermittelt, die ein umfassendes Bild des Lagers in Auschwitz ergeben.

Gegen die *Ermittlung* sind schwerwiegende Einwände formuliert worden. Was viele Interpreten anmerken, bringt James Young pointierend auf den Punkt, wenn er sagt, die *Ermittlung* sei „judenrein“.¹¹⁰ Tatsächlich ist an keiner Stelle das Wort ‚Jude‘ zu finden; Weiss spricht verallgemeinernd von ‚Verfolgten‘ und nennt namentlich nur eine Opfergruppe, nämlich die sowjetischen Kriegsgefangenen.¹¹¹ Zudem nimmt er in sein Stück die Schilderung der ersten Probevergasung im September 1941 auf, die an sowjetischen Kriegsgefangenen vollzogen wurde. Young zeigt auf, wie bei Weiss durch diese Darstellungsweise die Kriegsgefangenen zu den paradigmatischen Opfern der Vergasungen werden und nachgerade die Rolle der Juden übernehmen.¹¹²

Dass das Stück die Ereignisse in Auschwitz im Paradigma einer ideologischen Auseinandersetzung zwischen Verfolgern und Verfolgten darbietet und als extreme Form kapitalistischer Ausbeutung deutet, zeigt sich besonders deutlich an den Sätzen des Zeugen

¹⁰⁹ Diese typischen Stationen des Häftlingswegs bilden auch die Grundlage der von Wolfgang Sofsky unternommenen ‚dichten Beschreibung‘ des Lagers: Sofsky 1993. Vgl. zu dieser Frage bes. S. 25.

¹¹⁰ Young 1992, S. 123.

¹¹¹ Eine Art Verteidigung der *Ermittlung* in diesem nicht nur von Young kritisierten Punkt unternimmt Marita Meyer (2000, S. 24-29), die implizite und verdichtete Hinweise des Textes auf das Judentum des Autors und auf die historische Dimension der Judenvernichtung in einem komplizierten Argumentationsgang herausarbeitet. Ist aber ein durchschnittlich gebildetes (Theater- oder Lese-)Publikum denkbar, das solch intrikate Andeutungen von Weiss verstehen, ja überhaupt erst einmal wahrnehmen kann?

¹¹² Young 1992, S. 127. – Young, einer der schärfsten, aber auch scharfsinnigsten Kritiker von Weiss, beschreibt die subtilen semiologischen Umwertungen in der *Ermittlung* folgendermaßen: Weiss arbeite Beweise der Ereignisse in Auschwitz, d.h. seine Quellen, zu Beweisen für eine bestimmte Erklärung ebendieser Ereignisse um, gebe aber vor, die Beweise bedeuteten von sich aus das, was sie erklären sollen. Weiss bedient sich also dokumentarischer Versatzstücke, um über das Dokumentieren hinausgehende Absichten zu erreichen, ohne die erfolgte Umwertung der Dokumente kenntlich zu machen. Konkret bedeutet das, dass Weiss seine Quellen zu Beweisen für den verbrecherischen Charakter des Kapitalismus umdeutet. Youngs detaillierter Argumentation kann kaum widersprochen werden. Es ist jedoch zu bedenken, dass seine Kritik an der „Rhetorik des Tatsächlichen“ nicht allein auf die *Ermittlung*, sondern allgemein auf jede Form von Dokumentarliteratur zutrifft. Vgl. das Kap. „Dokumentarisches Theater, Ideologie und die Rhetorik des Tatsächlichen“ in Young 1992, S. 110-136. – Christoph Weiß erklärt die von Young bemängelten Merkmale der *Ermittlung* in überzeugender Weise aus der Textgenese, ohne die Kritik am Ergebnis der Textgestaltung widerlegen zu können oder zu wollen; vgl. Weiß 1999.

3, die nicht dem Frankfurter Prozess entstammen, sondern offenbar die Meinung des Autors wiedergeben:

Viele von denen die dazu bestimmt wurden
Häftlinge darzustellen
waren aufgewachsen unter den selben Begriffen
wie diejenigen
die in die Rolle der Bewacher gerieten
Sie hatten sich eingesetzt für die gleiche Nation
und für den gleichen Aufschwung und Gewinn
und wären sie nicht zum Häftling ernannt worden
hätten auch sie einen Bewacher abgeben können
Wir müssen die erhabene Vorstellung fallen lassen
daß uns diese Lagerwelt unverständlich ist
Wir kannten alle die Gesellschaft
aus der das Regime hervorgegangen war
das solche Lager erzeugen konnte
Die Ordnung die hier galt
war uns in ihrer Anlage vertraut
deshalb konnten wir uns auch noch zurechtfinden
in ihrer letzten Konsequenz
in der der Ausbeutende in bisher unbekanntem Grad
seine Herrschaft entwickeln durfte
und der Ausgebeutete
noch sein eigenes Knochenmehl
liefern mußte¹¹³

Andreas Huyssen hebt hervor, dass hier der Antisemitismus als Motiv der Täter und die Spezifik des jüdischen Schicksals nicht beachtet und somit der Tod der Juden für die Kapitalismuskritik instrumentalisiert würden.¹¹⁴ Von mehreren Interpreten wird bemängelt, dass Weiss sein Stück einzig zu einer Anklage gegen ein politisch-ökonomisches System, den Kapitalismus, funktionalisiert habe.¹¹⁵ Diese Art der Ideologisierung wird von manchen Interpreten sogar als eine Form der Leugnung der Judenvernichtung angesehen,¹¹⁶ zumal die behauptete Austauschbarkeit von Opfern und Tätern und die Generalisierung und Universalisierung der Ereignisse nicht nur die Opfer ihres spezifischen Schicksals berauben, sondern auch die Täter teilweise von ihrer spezifischen Schuld entlasten.¹¹⁷

¹¹³ Weiss 1991a, S. 85f.

¹¹⁴ Vgl. Huyssen 1980, S. 133. – Ähnlich äußert sich Alvin Rosenfeld, der Weiss' Behandlung der in Auschwitz geschehenen Gräueltaten für einen reinen Vorwand für politische Propaganda hält; vgl. Rosenfeld 1980, S. 154-158.

¹¹⁵ Vgl. DeKoven Ezrahi 1980, S. 38; Huyssen: 1980, S. 133f.; Rosenfeld 1980, S. 154-158.

¹¹⁶ Vgl. Huyssen 1980, S. 133; Rosenfeld 1980, S. 158: „To see Auschwitz in such terms is, of course, not to want to see it at all – a failure of both artistic and moral vision [...]“

¹¹⁷ Vgl. Skloot 1988, S. 114. – Meyer (2000, S. 54f.) interpretiert die fraglichen Aussagen des Zeugen 3 als Selbstkritik der Figur, also des Zeugen 3, und auch des Autors Peter Weiss, mit der keine prinzipielle Behauptung der Austauschbarkeit von Tätern und Opfern verbunden sei. Kommt beim durchschnittlichen aber nicht doch vor allem diese Botschaft der Austauschbarkeit an?

Diese Einwände gegen die *Ermittlung* sind nicht von der Hand zu weisen und doch übersehen sie, dass die *Ermittlung* vermutlich von den meisten Zuschauern und Lesern nicht als ein Stück rezipiert wird, das den Kapitalismus anklagt, sondern als ein Stück, das die Judenvernichtung auf erschütternde Weise thematisiert.¹¹⁸ Die Leiden der Opfer werden schonungslos und ausführlich geschildert, und diese die Grenze des Erträglichen streifenden Schilderungen bleiben den Rezipienten wohl lebhafter in Erinnerung als die systemkritische Grundierung ihrer Bearbeitung durch Weiss. Allerdings ist das Stück nach der Welle der gleichzeitigen Uraufführungen kaum noch gespielt worden; es tendiert wegen seiner Konzentration auf das Wort, wegen seines Verzichts auf Performanz und sinnliches Spiel deutlich zum Lesedrama.

Der Rückblick auf die Theaterstücke der 1950er und 1960er Jahre über den Holocaust macht deutlich, dass die charakteristischen Leiden der Opfer entweder ausgeblendet werden (wie im *Tagebuch der Anne Frank* und in *Korczak und die Kinder*, aber auch in den Stücken Martin Walsers) oder dass ihre Darstellung einer ideologiekritischen Funktionalisierung unterworfen wird (wie bei Hochhuths Papst- und Kirchenkritik und bei Weiss' Kapitalismuskritik).

Wenn die Leiden der Opfer im Zentrum des Interesses stehen, dann wird in den meisten Stücken nur der ‚erträgliche Teil‘ ihrer Leiden gezeigt. Diese Beschränkung birgt eine Gefahr in sich, die Ruth Klüger mit Bezug auf einen anderen Text über den Holocaust so formuliert hat: Sie „entlastet den Leser, der sich nun nicht weiter mit Auschwitz auseinandersetzen muß und dem trotzdem die Genugtuung wird, er habe sich damit auseinandergesetzt.“¹¹⁹ Es ist daher Lawrence L. Langers Postulat zuzustimmen, demzufolge eine künstlerische Darstellung des Holocaust nicht nur „insights into the Nazi mind, the victim, the spectator“ (Einblicke in die Erlebensweise wenigstens einer der beteiligten Personengruppen) bieten muss, um als dem Darzustellenden angemessen gelten zu können. Sie muss auch noch ein zweites Kriterium erfüllen, nämlich einen „view of the apocalypse“ erlauben, d.h. das ganze (quantitative) Ausmaß und die ganze (qualitative) Schrecklichkeit des millionenfachen Mordes wenigstens ahnen lassen.¹²⁰ Vor diesem Kriterium versagt ein sentimentales Stück wie das *Tagebuch der Anne Frank* unweigerlich.

Wenn der ‚unerträgliche Teil‘ der Judenvernichtung in der deutschen Holocaust-Dramatik der 1960er Jahre aber doch angesprochen wird, geht es weniger um die Opfer als um die

¹¹⁸ Lawrence L. Langer (1995b, S. 98) kritisiert zwar das Nicht-Erwähnen der Juden als Hauptopfer der Nazis, weist aber auch darauf hin, dass das Publikum heutzutage das entsprechende Vorwissen aktualisiere, wenn es das Stück sehe. Rezeptionsprobleme hinsichtlich dieser Frage erwartet er hingegen in späteren Generationen.

¹¹⁹ Klüger (1994, S. 21) schreibt dies mit Bezug auf die Titelfigur des Romans *Efraim* von Alfred Andersch.

¹²⁰ Vgl. Langer 1995b; Bestimmung und Erläuterung der beiden Kriterien auf S. 161 und 176.

Haftbarmachung der Täter (als Individuen bei Hochhuth, als Funktionsträger in einem bestimmten politisch-ökonomischen System bei Weiss), ja die Täter stehen recht eigentlich im Zentrum des Interesses.¹²¹ Einzig Peter Weiss, der selbst vor der Verfolgung aus Deutschland geflohene Jude, räumt auch der Schilderung der von den Juden erlittenen Qualen breiten Raum ein, so dass die *Ermittlung* Langers Kriterium der „insights“ am überzeugendsten erfüllt. Dennoch bleiben bei Weiss die Opfer insofern ‚derealisiert‘, als ihre Leiden gebrochen durch die Situation der Gerichtsverhandlung in bloß verbaler Vermittlung geschildert werden, ohne szenische Präsenz zu gewinnen.

Die in den 1960er Jahren feststellbare Konzentration der Autoren auf die Täter kann kaum verwundern, handelt es sich doch um die Literatur im Land und in der Sprache der Täter. Das Interesse für die Täterseite ist in psychologischer Perspektive als Auseinandersetzung der Autoren mit ihrer Vätergeneration erklärlich, in politischer Perspektive als Voraussetzung für die angestrebte Aufklärung über die NS-Kontinuitäten in der Nachkriegsgesellschaft. Die angeführten Beobachtungen sollen daher auch keineswegs den je gewählten Darstellungsweisen der untersuchten Holocaust-Dramen die Legitimität oder gar die moralische Qualität absprechen, denn jedes der Stücke hat auf seine Weise und also auch trotz seiner dramaturgischen oder sonstigen Schwächen zur Auseinandersetzung mit der Judenvernichtung beigetragen.

Was der Rückblick indessen deutlich machen soll, ist Folgendes: Wenn man die Stücke zusammen betrachtet, fällt die Scheu auf, die Leiden der Opfer wahrzunehmen, und diese Beobachtung bestätigt den Befund der Mitscherlichs, dass die NS-Opfer bis zum Ende der 1960er Jahre „Teil der derealisierten Wirklichkeit“ geblieben seien. Gerade als dieses Defizit erkannt und formuliert ist, kommt Tabori mit seinem ersten Holocaust-Drama *Die Kannibalen* nach Deutschland und macht ein auch programmatisch vertretenes, neuartiges Angebot zur ‚Vergangenheitsbewältigung‘: Sein Stück widmet sich schwerpunktmäßig den Leiden der Opfer und wartet mit unbekanntem ästhetischen Mitteln der Verlebendigung, Emotionalisierung und Versinnlichung auf. Indem *Die Kannibalen* die noch unbetroffenen Opfer ‚ent-derealisieren‘, füllen sie die von den Mitscherlichs aufgedeckte Leerstelle¹²² und entsprechen damit den Bedürfnissen wenigstens von Teilen des Theaterpublikums.¹²³

¹²¹ Vgl. Feinberg 1988, S. 35; Skloot 1988, S. 114; von Schilling 2001, S. 104.

¹²² Tabori äußert sich in seinem Mitte der 1970er Jahre erschienenen Essay *Hamlet in Blue* explizit zu den Thesen aus dem Buch *Die Unfähigkeit zu trauern*, bezieht sich dabei aber nicht auf die verdrängte Trauer um die jüdischen Opfer, sondern vor allem auf die These, dass die Deutschen über den Verlust des Ich-Ideals trauern müssten, zu dem sie Hitler gemacht haben (vgl. Mitscherlich/Mitscherlich 1977, S. 71-77). Zugleich geht aus dem Essay Taboris Zustimmung für die These hervor, dass die Nachkriegsdeutschen Gefühlen gegenüber misstrauisch seien: „The inability to grieve, in Mitscherlich’s essay, defines the Hamletism of post-war Germans [...]. The inability to grieve has escalated to a general inability – unwillingness that is – to feel.“ (Tabori 1975/76, S. 130) Der Essay ist einige Zeit nach der Erstaufführung der *Kannibalen* in Deutschland entstanden und zeigt daher nicht, dass bzw. ob Tabori schon Ende der 1960er Jahre mit den Thesen der

Mitscherlichs vertraut war, was in meiner Argumentation weder behauptet noch impliziert wird. Er beweist aber, dass die Feststellungen der Mitscherlichs und Taboris eigene Erkenntnisse zum produktiven Umgang mit der Shoah konvergieren.

¹²³ Das zeigt der Erfolg, der für einen bis dahin in Deutschland gänzlich unbekanntem Autor beachtlich ist: Feinberg (1988, S. 130) verzeichnet für die Inszenierung der Erstaufführung (durch Tabori und seinen Schwiegersohn Martin Fried) am Schiller-Theater Berlin 29 Aufführungen in der Spielzeit 1969/70 und für die folgende Spielzeit immerhin 142 Aufführungen in acht verschiedenen Inszenierungen.

II. Taboris Theaterkonzeption: Unverdaute Trauer und sinnliche Vergegenwärtigung

George Taboris Vater und zahlreiche weitere Familienangehörige, ungarische Juden, sind 1944 ermordet worden, während Tabori selbst im britischen Exil überleben konnte. Dass Tabori sich als Schriftsteller und Regisseur mit der Judenvernichtung auseinandersetzt, entspringt dieser existentiellen Erfahrung. Die Ermordung der Familie wirkt als schmerzvolles Trauma nach, das nach Verarbeitung drängt:

Ich [...] war besonders erpicht, diese Morde zu vergessen, für einige Zeit gelang es mir, aber ungefähr alle zehn Jahre wacht die Erinnerung an sie auf und trifft mich so stark, daß ich all das, was ich lange für verdaut hielt, erbrechen muß. [...] mir gefällt das nicht, aber ich kann es nicht ändern, es ist nicht unnatürlich, daß ich würgen oder schreien will [...].¹²⁴

Tabori leitet seine Auseinandersetzung mit dem Holocaust also aus einer inneren Notwendigkeit her, die er mittels Körper- und Essens- bzw. Verdauungsmetaphern ausdrückt: Die existentielle Bedeutung der Shoah bleibt ihm *unverdaut*, unverarbeitet und ist nur in immer neuen, als physiologisch unabwendbar gedeuteten Versuchen, dieses Unverdaute loszuwerden, nämlich zu „erbrechen“, überhaupt verarbeitbar.¹²⁵

Allerdings folgt dem Krieg eine gut zwei Jahrzehnte währende Phase, in der Tabori sich nicht in erster Linie mit der Shoah beschäftigt, zumindest keine literarischen Arbeiten zu diesem Thema vorgelegt hat.¹²⁶ Am Beginn von Taboris eigenständiger dramatischer Auseinandersetzung mit dem Holocaust steht das in New York 1968 uraufgeführte Stück *The Cannibals* (*Die Kannibalen*). Lebensgeschichtlich also überaus spät – zu diesem Zeitpunkt war er immerhin schon Mitte 50 – findet Tabori *als Dramenautor und als Theaterregisseur* zu der ihm adäquaten Form des Umgangs mit dem Thema, das ihn am meisten umtreibt, das ihn dauerhaft nach Deutschland bzw. Österreich (zurück)führt und dem er eine lange Reihe von Theaterstücken und Inszenierungen widmet.

Dem ‚Holocaust-Erstling‘ *The Cannibals* ist eine Reihe von Annäherungsversuchen an das Thema vorausgegangen, bei denen Tabori sich mit dem prinzipiellen Dilemma aller Holocaustliteratur konfrontiert sah: Der persönlichen und moralischen Notwendigkeit,

¹²⁴ Tabori 1981a, S. 201. Dass Tabori damit auch auf Ablehnung stößt (ebd.: „Die Deutschen nennen das ‚Seelenkotzerei‘, ein Ausdruck der Ablehnung.“), entspricht dem von den Mitscherlichs konstatierten „anti-psychologische[n] Affekt in Deutschland“ (Mitscherlich/Mitscherlich 1977, S. 84).

¹²⁵ Silvia Stammens Behauptung, „das Bestreben, den Schmerz wachzuhalten, [sei] der Motor von Taboris Theaterarbeit“ (Stammen 1997, S. 284), und Dietrich Harths Bemerkung „Taboris Verfahren will die Wunde der Erinnerung offenhalten“ (Harth 1997, S. 25) sind weder durch die oben zitierte Äußerung Taboris noch durch andere Äußerungen zu stützen. Im genannten Zitat spricht Tabori ja gerade von der Unausweichlichkeit der (auch ihm selbst unerwünschten, weil quälenden) Erinnerung und nicht davon, man müsse sie bewusst, also gegen die Versuchung des Vergessens, quasi ‚künstlich‘ wachhalten.

¹²⁶ Tabori arbeitet in dieser Zeit in den USA als Roman- und Drehbuchautor, als Übersetzer und mehr und mehr auch als Theaterregisseur.

dem Leiden der Opfer künstlerisch Ausdruck zu verleihen, stand das von Zweifeln und Scheitern begleitete Ringen um eine adäquate Ausdrucksform entgegen. Ein kurz nach dem Krieg geschriebener, nie veröffentlichter Roman mit dem Titel *Pogrom* stellte Taboris ersten Versuch dar, das Thema Holocaust und insbesondere die Ermordung des Vaters in Auschwitz literarisch zu verarbeiten.¹²⁷ Tabori schätzte den Roman schnell selbst als misslungen ein, weil die Erzählperspektive offenbar eine Erlebnisauthentizität vortäuschte, die dem Autor aufgrund seiner glücklichen Emigration verwehrt war: „Man kann nur darüber schreiben, wenn man dabei war“, lautete Taboris Erkenntnis.¹²⁸ Weitere, nunmehr das Medium Theater bevorzugende Annäherungen an das Thema Judenvernichtung lassen sich in mehreren Arbeiten Taboris in den 1960er Jahren erkennen, etwa bei der Übersetzung von Max Frischs *Andorra* (1962), (mittelbar) bei der Übersetzung von Brechts *Arturo Ui* (1968)¹²⁹ und bei der Inszenierung von *The Merchant of Venice as Performed in Theresienstadt* beim Berkshire Festival (1963). Bei der genannten Shakespeare-Inszenierung entwickelte Tabori ein auch für viele seiner späteren Regiearbeiten typisches Verfahren: Er arbeitete und deutete einen gegebenen, vor der Shoah entstandenen Text um zum Zweck der Darstellung der Shoah, hier den shakespeareschen *Merchant of Venice*.¹³⁰

Bevor das Theater aber vollends *das* Medium für Taboris Auseinandersetzung mit dem Holocaust werden und bevor mit dem Umzug nach Deutschland (endgültig 1971) eine ganz neue Lebensphase des in den USA etablierten Mittfünfzigers beginnen konnte,¹³¹ musste Tabori offenbar zunächst seine bis dahin, vor allem in Auseinandersetzung mit Brecht, gemachten Theatererfahrungen radikal in Frage stellen und sich dramaturgisch neu orientieren. Dem autobiographischen Text *Unterammergau* zufolge erlebte Tabori sein Heureka in der Frage der ihm gemäßen Theaterarbeit im Jahr 1968, bei seiner Teilnahme an den *Brecht-Dialogen* in Ost-Berlin: „Auf dem Höhepunkt der schönsten Erfahrung meines Theaterlebens nahm ich auch seine Nutzlosigkeit für mich wahr [...]“. ¹³² Zwischen der dramaturgischen Neuorientierung und der Entstehung der *Kannibalen* stellt Tabori einen expliziten Zusammenhang her: „Ein Jahr später in New York zurück, schrieb ich, statt

¹²⁷ Der Roman enthielt offenbar Motive, die in den *Kannibalen* wiederkehren. Vgl. dazu Welker 1994b, S. 301; Feinberg 1999, S. 199f.

¹²⁸ Welker 1994b, S. 301; vgl. auch die fast wortgleiche Aussage in A. Müller 1994, S. 54.

¹²⁹ Nur mittelbar hat diese Übersetzungsarbeit mit dem Holocaust zu tun, weil Brechts Stück von der Hitlerschen ‚Machtergreifung‘ handelt und nicht von der Ermordung der Juden. Dass Brecht gerade gegenüber dem jüdischen Thema gleichgültig gewesen sei, spricht Tabori selbst an (Tabori 1981a, S. 27): „BB langweilten die Juden, auch ein Symptom *seiner* Krankheit, denn Langeweile ist gefährlicher als ein Tritt in den Bauch, er ruhe in Frieden.“

¹³⁰ Zu diesem Verfahren vgl. Bayerdörfer 1997, S. 6f. – Konkrete Analysen solcher Umarbeitungen bieten Brandstetter 1997, Sander 1997b, Stammen 1997, Fischer 1998 und Fischer 2000. – Auch Taboris Inszenierung der von Hans Magnus Enzensberger zusammengestellten Gedichtsammlung *Delirium* am Hamburger Thalia Theater (1994) ließe sich als eine solche Uminterpretation verstehen.

¹³¹ Über Taboris Werdegang in den USA vgl. Höyng 1997.

einen Nervenzusammenbruch zu kriegen, *Die Kannibalen*¹³³. Welchen Niederschlag das ästhetische „Aha-Erlebnis“¹³⁴ in den *Kannibalen* und in den weiteren Dramentexten gezeitigt hat, soll in den entsprechenden Interpretationskapiteln erörtert werden. An dieser Stelle gilt es festzuhalten, dass Taboris lebensgeschichtlich erst spät einsetzendes Schreiben von Dramen über den Holocaust und den traumatischen Verlust des Vaters untrennbar mit der Neuausrichtung seiner Theaterarbeit verbunden ist. Wie diese Neuorientierung sich zum deutschen (theatralen und außertheatralen) Holocaustdiskurs verhält, in welchen theaterästhetischen Standpunkten sie sich im Einzelnen ausdrückt und welche Rolle dem Essen in dieser Theaterkonzeption zukommt, soll der folgende Blick auf Taboris programmatische Texte zeigen.¹³⁵

1. Wie man den Brei verdirbt. Ungeeignete Zugänge zum Thema Holocaust

Tabori grenzt sich in seinen programmatischen Texten explizit gegen vier Varianten des Umgangs mit dem Holocaust ab, die teils im deutschen Theater, teils auch in anderen ‚Erinnerungsgenres‘¹³⁶ etabliert sind: gegen Rationalismus, Dokumentarismus, offiziöse Vorgaben für das Gedenken und ein auf den verbalen Code fixiertes, an den poetologisch-dramaturgischen Normen des 19. Jahrhunderts orientiertes Theater.

Eine rationalistische Annäherung an die Shoah erscheint Tabori als bedenklich:

Es gibt in diesem Land, so scheint mir, ein großes Bedürfnis [...], sachliche Gründe zu finden, um diese Morde zu erklären. Ich meine, diese Morde sind möglich geworden durch eben diese ‚Sachlichkeit‘, die Menschen in Gegenstände verwandelt.¹³⁷

Der nur *rationale Zugang* zum Holocaust impliziert demnach die Gefahr, die Entmenschlichung der Juden durch die Nazis ungewollt nachzuahmen.¹³⁸ Diese Haltung findet nach Taboris Auffassung ihren ästhetischen Ausdruck im Dokumentarismus, zu dem er sich in den Vorbemerkungen zu *Jubiläum* äußert:

¹³² Tabori 1981a, S. 17.

¹³³ Tabori 1981a, S. 21.

¹³⁴ Tabori 1981a, S. 20.

¹³⁵ Tabori vertritt keine geschlossene Theorie, sondern leitet ohne Anspruch auf Systematizität oder Endgültigkeit aus seinen konkreten Erfahrungen als Mensch, Autor und Regisseur Vorstellungen und Postulate ab. Die daraus ‚kondensierbare‘ Programmatik macht Anleihen bei Shakespeare, Stanislawski, Artaud, Brecht, Strasberg, Grotowski, Freud, der Popart, dem Living Theatre u.a. Vgl. Feinberg 1999, S. 52-80.

¹³⁶ Man denke etwa an Kranzniederlegungen, Ausstellungen, Vorträge, Lesungen, Schulunterricht, Gedenkveranstaltungen zum 9. November oder im Rahmen der Woche der Brüderlichkeit und dergleichen mehr.

¹³⁷ Tabori 1981a, S. 201.

¹³⁸ So argumentiert unter den Literaturwissenschaftlern auch Skloot in seiner Untersuchung über deutsche Holocaust-Stücke; vgl. Skloot 1988, S. 94-115, bes. S. 105, 114.

Jeder dieser Witze (oder Berichte) beruht auf Fakten, [...] aber stimmen wir versuchsweise darin überein, daß ein stockendes Herz, wenn die Klingel geht, nicht weniger dokumentarisch ist als das gedruckte Wort. (II, 51)

Die Verwendung des Begriffs „dokumentarisch“ (statt z.B. ‚wahr‘ oder ‚authentisch‘) in diesem Zitat impliziert eine Distanzierung von der deutschen Dokumentarliteratur der 1960er Jahre und von ihrer Bestimmung und Begründung etwa durch Peter Weiss.¹³⁹ Dass Tabori gegen „das gedruckte Wort“ hier „das stockende Herz“ als ein Bild für die Angst des verfolgten Menschen setzt, ist symptomatisch für seine antirationalistische Haltung. Wichtig sind ihm weniger die nachprüfbaren Fakten als das authentische Gefühl, denn: „Es ist [...] eine unsinnige These, daß Emotionalität das Gegenteil von Wahrheit bedeute. Am Theater besonders: Nur im Gefühl liegt die Wahrheit.“¹⁴⁰

Tabori bezeichnet seinen Holocaust-Erstling *Die Kannibalen* als „ein Stück, das weder Dokumentation noch Anklage ist“¹⁴¹ – eine Charakterisierung, die sich *cum grano salis* auf alle seine Theaterstücke übertragen lässt.¹⁴² Die besondere Rolle, die ihm als Juden zukommt, der einem deutschen Publikum die Verbrechen an den europäischen Juden vor Augen führt, ist Tabori indessen bewusst.¹⁴³ Er äußert sich im Rückblick auf die deutsche Erstaufführung der *Kannibalen* folgendermaßen dazu:

[...] ich war nicht interessiert daran, deutsches Schuldgefühl zu manipulieren (auch heute noch nicht), dieses ganze sado-masochistische Verkleidungsspiel, das unsere Beziehungen vergiftet, die offizielle Frömmigkeit, die all unseren Kummer und Haß und auch unsere Liebe verschleiert.¹⁴⁴

Von der „offizielle[n] Frömmigkeit“ – das englische ‚piety‘ wäre hier wohl treffender mit ‚Pietät‘¹⁴⁵ oder ‚Ehrfurcht‘ zu übersetzen – verspricht Tabori sich keinen Beitrag zur Verständigung von Juden und nicht-jüdischen Deutschen über ihre gemeinsame Vergangenheit; für ihn geht es „nicht darum, besonderen Takt oder Frömmigkeit [lies:

¹³⁹ Vgl. etwa folgende Definition von Weiss (1971, S. 91): „Das dokumentarische Theater ist ein Theater der Berichterstattung. Protokolle, Akten, Briefe, statistische Tabellen, Börsenmeldungen, Abschlußberichte von Bankunternehmen und Industriegesellschaften, Regierungserklärungen, Ansprachen, Interviews, Äußerungen bekannter Persönlichkeiten, Zeitungs- und Rundfunkreportagen, Fotos, Journalfilme und andere Zeugnisse der Gegenwart bilden die Grundlage der Aufführung.“ – Mustergültig nachgewiesen wird die anti-dokumentarische Tendenz der *Kannibalen* in Pott/Sander 1997. – Dass die Dokumentarliteratur eine „ausschließlich deutsche Erscheinung“ war, betont Nehring 1977, S. 69.

¹⁴⁰ Fritsch 1994, S. 42. – In seinem Essay *Hamlet in Blue* verwirft Tabori den „anti-emotionalism“ Brechts sowie dessen in späten Jahren unternommene Rehabilitierung des richtigen (vom Klassenstandpunkt aus nützlichen) Gefühls als einen künstlerisch unproduktiven und psycho-physisch pathogenen Standpunkt; vgl. Tabori 1975/76, S. 131.

¹⁴¹ Tabori 1981a, S. 37.

¹⁴² Eine kleine Einschränkung gilt für *Jubiläum*, das in politischer und gesellschaftskritischer Hinsicht Taboris aggressivstes Holocaust-Drama darstellt und zugleich mit dokumentarischen Versatzstücken arbeitet. Vgl. dazu das Interpretationskapitel zu *Jubiläum* im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit.

¹⁴³ Vgl. dazu ausführlich Braese 1996 und Pott/Schönert 1997.

¹⁴⁴ Tabori 1981a, S. 24.

¹⁴⁵ Tabori spricht von der „falschen Pietät“ oder den „scheußlichen Pietäten“ vornehmlich, wenn er KZ-Gedenkstätten beschreibt. Hier: Tabori 1981a, S. 29 u. 31.

Pietät] zu fordern¹⁴⁶, wenn jüdische Figuren und ihre Leiden als Holocaust-Opfer auf deutschen Bühnen gezeigt werden. Tabori kündigt den in der offiziellen Gedenkkultur „umlaufenden Schematisierungen und Verabredungen“¹⁴⁷ programmatisch und praktisch die Gefolgschaft auf, wenn er gleich in seinem ersten Holocaust-Drama Abstand von überkommenen Figurenkonzeptionen wie „untadeligen Helden“ und „stets unschuldigen Opfern“¹⁴⁸ nimmt. Juden und Nicht-Juden sollen „über die Klischees und Tabus hinwegsehen“.¹⁴⁹

Auch was die medienspezifischen Darstellungsmöglichkeiten des Theaters angeht, bezieht Tabori deutlich Stellung gegen Unzeitgemäßes und Unbrauchbares. In Hinblick auf seine Erfahrungen bei dem *Brecht-Dialogen* schreibt er:

Was mich in diesem Moment einer einzigen Beerdigung traf, war der Tod vieler Dinge: meine eigene täppische Suche nach Erhabenheit, wie man so sagt, die Hoffnung auf ein großes und heiliges Theater, auf den Künstler, der ein Virtuose ist, ein Zauberer, ein Schamane, all diesen Scheiß des 19. Jahrhunderts und früherer Zeiten von der Überlegenheit der Kunst über das Sein, mit dem besonderen Anspruch auf eine Wahrheit, die größer und besser sei als die, die unsere kleinen Leben [...] bieten können. [...] Für mich begannen an jenem Morgen nicht nur der Held und die Heldin zu sterben, der große Mime, der Star und andere Supermänner oder -frauen, sondern auch Beredsamkeit, Rhetorik, Arien, Pointen, elegante Choreographie und Arrangements, gewaltige Ausstattung [...].¹⁵⁰

Tabori verwirft das als obsolet, was nach seinem Urteil nicht nur das Theater „des 19. Jahrhunderts und früherer Zeiten“, sondern in Taboris Sicht ironischerweise auch Brechts anti-aristotelisches Theater (oder wenigstens die nach Brechts Tod fortgeführte Arbeit des Berliner Ensembles) ausmacht:¹⁵¹ die Suche nach „Erhabenheit“,¹⁵² ein „großes und

¹⁴⁶ Tabori 1981a, S. 25.

¹⁴⁷ Braese 1996, S. 33.

¹⁴⁸ Tabori 1981a, S. 37.

¹⁴⁹ Tabori 1981a, S. 24.

¹⁵⁰ Tabori 1981a, S. 17f.

¹⁵¹ Stefan Braese arbeitet überzeugend heraus, dass Tabori sich deshalb von Brechts Theater abwandte, weil es keine Antworten auf das Holocaust-Thema bot, das Tabori doch am meisten umtrieb (vgl. Braese 1996, S. 40f.). – Trotzdem sind Taboris Äußerungen über Brecht nicht einheitlich ablehnend; die in unmittelbarem zeitlichem Zusammenhang mit den *Brecht-Dialogen* gemachten Äußerungen lassen von der Abkehr von Brecht noch nicht viel ahnen; vgl. Tabori 1968; Tabori 1969. Selbst noch in dem Text *Unterammergau* oszilliert das Sprechen über Brecht zwischen Anerkennung und Respektlosigkeit, Lob und Enttäuschung. Zudem benutzt Tabori brechtische Techniken bzw. solche des Epischen Theaters (verfremdende und deiktische Elemente, besonders deutlich von den *Kannibalen* bis zu *Jubiläum*) und Texte von Brecht (etwa *Die Jüdische Frau*) in seinen Stücken und Inszenierungen. Vgl. dazu Russell 1989; Russell 1998; Sander 1997b; Haas 2000, S. 49-85. – Zuletzt hat Tabori Brecht im Jahr 2000 einen ganzen Theaterabend gewidmet mit seinem Stück *Die Brecht-Akte*, das offenkundig ähnlich angelegt ist wie die Anfang der 1960er Jahre in New York überaus erfolgreiche Brecht-Collage *Brecht on Brecht*; vgl. dazu Höyng 1999. Insgesamt muss das Verhältnis Taboris zu Brecht wohl als ambivalent bezeichnet werden. Vgl. Kagel 1997; Feinberg 1999, S. 22-25.

¹⁵² Dass Tabori mit seinem Begriff der Erhabenheit auf die im Postmoderne-Kontext neu diskutierte Kategorie des Erhabenen anspielt, ist unwahrscheinlich. Denn der Text *Unterammergau*, aus dem das Tabori-Zitat zur Erhabenheit entnommen ist, ist im Jahr 1978 entstanden. Die lyotardschen Schriften *Le différend* (1983), *L'enthousiasme* (1986), *Heidegger et les juifs* (1988) und *Leçons sur l'analytique du sublime* (1991), in denen der Kantische Begriff des Erhabenen für die Postmoderne (und für die Theoretisierung des Holocaust und seiner philosophischen Konsequenzen) ‚reaktiviert‘ wird, sowie die sich anschließende Debatte sind also späteren

heiliges Theater“, die Überzeugung von der „Überlegenheit der Kunst über das Sein“. Diese Auffassung vom Theater impliziere eine überkommene Dramaturgie, etwa hinsichtlich der Figurenkonzeption („der Held“), der Sprachbehandlung („Rhetorik“), des Handlungsaufbaus („Pointen“) und der proxemischen Umsetzung („elegante Choreographie“). Alle diese Merkmale der „Suche nach Erhabenheit“ machen ein auf den verbalen Code fixiertes und auf dramaturgische Perfektion bedachtes Theater unbrauchbar: Seine „Nutzlosigkeit“¹⁵³ für Tabori erweist sich darin, dass es keine angemessenen Mittel für die Darstellung des Holocaust bietet.

2. Taboris Rezepte. Produktive Wege der theatralen Holocaust-Darstellung

Dabei vermag ein anders konzipiertes Theater aufgrund seiner genre- und medienspezifischen Eigenschaften nach Taboris Auffassung sogar besonders geeignete Mittel zur Holocaust-Darstellung bereitzustellen.

Die Eigenschaft des Theaters, das Vergangene auf die Bühne zurückzuholen als das im Zeitraum der Aufführung jeweils Gegenwärtige, ermöglicht ein Heran- oder gar Hereinholen des fremden, vergessenen oder verdrängten Damals ins Heute:

Das Theater ist eine Re-Präsentation der Vergangenheit und erzählt Geschichten, die nicht mit ‚Es war einmal‘ beginnen, sondern mit ‚Es ist einmal‘.¹⁵⁴

Mit der *Vergegenwärtigung* erfüllt das Theater die aller Holocaustkunst innewohnende Funktion der Erinnerung in besonders unmittelbarer, anschaulicher Weise. Mit ihr geht die Möglichkeit zur *Konkretisation* einher: Schauspieler verkörpern *einzelne* Juden, Deutsche, Opfer, Täter, Nachgeborene, geben ihnen eine körperliche Präsenz – ein Gesicht, eine Stimme, einen Gang, ein Schreien; Requisiten und Bühnenaufbauten stellen eine KZ-Baracke, einen Friedhof, ein Restaurant dar und lassen über Assoziationen oder metonymische Verfahren weitere Orte und Räume imaginativ präsent werden.¹⁵⁵

In der personalen und dinglichen Konkretisation erkennt Tabori eine humanisierende Tendenz:

Im Theater ist die Wahrheit immer konkret, man kann keine kollektiven Substantive oder Abstraktionen 3. Grades spielen; da gibt es nur einen, diesen

Datums. Tabori dürfte bloß so etwas wie ‚unzeitgemäßes, unangebrachtes Pathos‘, vielleicht auch ‚obsolete, übertriebene Feinsinnigkeit‘, ironisch mit dem Begriff ‚Erhabenheit‘ bezeichnen. – Zur Debatte über das Erhabene in der Postmoderne vgl. die genannten Schriften von Lyotard sowie Pries 1989; Merkur 1989; Norris 1992; Peña Aguado 1994; Erhart 1997; LaCapra 1998.

¹⁵³ Tabori 1981a, S. 17.

¹⁵⁴ Tabori 1993a, S. 204.

¹⁵⁵ Vgl. dazu Schulz 1996; Peters 1997a.

Faust, nur eine, diese Medea, nur den einen Du und Ich. Es war schon immer schwerer, einen Menschen zu töten als dreißigtausend.¹⁵⁶

Übertragen auf die Darstellung von jüdischen Opfern im Holocaust-Theater könnte man Taboris Plädoyer für die Konkretion wie folgt formulieren: Da gibt es nicht ‚die Juden‘, sondern nur diesen einen Juden und diesen anderen Juden und diesen dritten

In der konkreten *Verkörperung* der Figuren ist im Theater immer auch das Moment der *Versinnlichung* angelegt. In diesem Punkt ähneln Taboris Vorstellungen vom produktiven Umgang mit der Shoah in verblüffender Weise den aus der sozialpsychologischen Diagnose abgeleiteten Forderungen der Mitscherlichs für die Auseinandersetzung mit der schuldbeladenen deutschen Vergangenheit. Hier wie dort gilt das zentrale Postulat, die Derealisation der Opfer müsse aufgehoben werden; hier wie dort soll dies dadurch erreicht werden, dass die Leiden der Opfer in ihrer sinnlichen Qualität wahrgenommen werden. Tabori betont, dass

wahre Erinnerung nur durch sinnliches Erinnern möglich ist: Unmöglich ist es, die Vergangenheit zu bewältigen, ohne daß man sie mit Haut, Nase, Zunge, Hintern, Füßen und Bauch wiedererlebt hat. [...] Nicht-sinnliche Erinnerung verbleibt im Geschichte-Erzählen, wobei die Vergangenheit nichts als Vergangenheit bleibt, und zwar in großer Entfernung. Sie erklärt die Vergangenheit, ‚bewältigt‘ sie aber nicht.¹⁵⁷

Das sinnliche Erinnern bezieht sich einerseits auf die szenische Darstellung des Geschehens durch die Schauspieler.¹⁵⁸ Weniger die verbale Vermittlung („Geschichte-Erzählen“) als körperliches Agieren unter Einschluss aller denkbaren kreatürlichen Vorgänge sollen das versinnlichende Theater bestimmen. Andererseits will Tabori auch möglichst alle Sinne der Zuschauer ansprechen, d.h. nicht nur Augen und Ohren, die im Theater üblicherweise beanspruchten Sinnesorgane, sondern gerade auch „Haut, Nase, Zunge, Hintern, Füße[] und Bauch“. Das Publikum zum Riechen, Tasten und Schmecken zu bringen, bereitet theaterpraktisch gewisse Schwierigkeiten, die Tabori aber punktuell in

¹⁵⁶ Tabori 1993a, S. 22.

¹⁵⁷ Tabori 1981a, S. 202.

¹⁵⁸ In diesem Konzept von Erinnerung kommt die Schulung des Regisseurs Tabori an Stanislawskis und Strasbergs Theaterarbeit zum Ausdruck: Stanislawski hat Psychotechniken, insbesondere Konzentrations- und Imaginationsübungen, entwickelt, die es dem Schauspieler erlauben sollen, sich ganz in seine Rolle einzufühlen und die Gefühle, die er auf der Bühne ausdrückt, selbst zu empfinden, weil er nur dann „auf der Bühne wahr, zweckdienlich und produktiv handelt“ (vgl. Stanislawski 1955, S. 69). Ziel dieses auf ein illusionistisches Theatermodell zugeschnittenen Konzepts ist die ‚Wahrhaftigkeit‘ der Darstellung, d.h. die Verschmelzung von Schauspieler- und Rollenidentität für die Zeit der Aufführung. Dieses Konzept hat Lee Strasberg zu seiner *method* weiterentwickelt und modifiziert: Die *method* zielt anders als Stanislawskis System nicht darauf hin, dass die Schauspieler auf der Bühne echte, spontan entstandene Gefühle zeigen, sondern erinnerte Emotionen, die etwa durch das *sense-memory*-Training mit vorgestellten Objekten oder wiedererinnerten Sinnenreizen wiederholbar gemacht werden. Tabori hat sich damit in den 1960er Jahren als Mitglied des von Strasberg geleiteten *Actors Studio* in New York vertraut gemacht und wendet die dort erlernten Techniken in seiner Theaterarbeit selbst an. Seine Überzeugung, dass bloß rationales, nicht-sinnliches Erinnern äußerlich bleibt und das zu Erinnernde auf Distanz hält, hat ihren Ursprung also auch in seiner konkreten Arbeit mit Schauspielern. – Vgl. auch Müller-Janke 1997; Strümpel 2000, S. 83-86.

seinen Inszenierungen durchaus überwunden hat, wie die Interpretationskapitel zu den einzelnen Dramen zeigen werden.

Die Versinnlichung soll zur *Emotionalisierung* führen, die Tabori als einen körperlichen Prozess auffasst: „Feelings are not moralistic apparitions but complex *physical systems*, like muscles that become atrophied by denial and disuse.“¹⁵⁹ Die Gefühle müssen in den Zuschauern angesprochen und regelrecht trainiert werden, weil sie, wie Tabori in Übereinstimmung mit den Thesen der Mitscherlichs feststellt, in Deutschland nach ihrem ‚falschen Einsatz‘ (disuse), der mit dem (vermeintlichen) Irrationalismus der Nazis assoziiert werde, unterdrückt würden (denial).¹⁶⁰ Weniger der kritische Verstand als vielmehr das Gefühl sei also die Instanz, die in den Zuschauern angesprochen werden müsse, weil „keine Botschaft durchkommt, wenn sie nicht unter die Haut geht“¹⁶¹. Tabori fasst sein Theater dabei durchaus als therapeutische Veranstaltung auf, die der ‚Unfähigkeit zu trauern‘ durch die Befähigung zum Fühlen abhelfen will: Sein Ziel ist es, „[s]ich und diejenigen, die diesen Alptraum [des Holocaust] teilen, davon zu befreien“.¹⁶²

Vergegenwärtigung, Verkörperung, Versinnlichung, Emotionalisierung – diese Möglichkeiten bietet das Theater Tabori; daher ist es für ihn „von allen Künsten die lebenswahrste“¹⁶³, und daher wählt er es als Medium seiner Auseinandersetzung mit der Shoah.

3. Essen zwischen sinnlicher Konkretion und Metaphorik der Verdauung

Vor dem Hintergrund der jüdischen Leidenserfahrung in der Shoah erkennt Tabori bei sich und anderen „unverdaute Trauer“¹⁶⁴. Er will mit seinem Theater die ‚Verdauung‘ im Sinne einer *Katharsis* fördern, und deshalb besteht er auf der schonungslosen Thematisierung auch der kreatürlichen Momente seiner Dramenfiguren:

Ich hoffe, daß ich in einem Land, das der Welt die Walpurgisnacht und Luther auf dem Abtritt geschenkt hat, nicht die heilende Kraft eines Theaters zu verteidigen brauche, das nachdrücklich darauf besteht, himmlische und exkrementale Schau zu vermischen, und das auf vornehme Umschreibung und Propaganda verzichtet. Schließlich heißt *sacer* nicht nur heilig, sondern auch unrein. Heilige werden nicht als solche geboren, sondern vom Leben gemacht, Helden haben Gedärme, und einige

¹⁵⁹ Tabori 1975/76, S. 131; Hervorhebung D.B.

¹⁶⁰ Vgl. dazu ausführlicher Tabori 1975/76, S. 130f.

¹⁶¹ Tabori 1981a, S. 20.

¹⁶² Tabori 1981a, S. 37. – Zur Verbindung von Therapie und Theater vgl. auch die ausführlichen Äußerungen Taboris in: Leiser 1987, S. 107.

¹⁶³ Tabori 1981a, S. 7.

¹⁶⁴ Tabori 1981a, S. 34.

unserer ältesten Mythen, vom ersten Vatermord bis zum Abendmahl, haben den gedeckten Tisch zum Mittelpunkt.¹⁶⁵

Tabori beruft sich hier auf die Traditionselemente der deutschen Literatur, die sich durch Derbheit auszeichnen und dabei doch Fragen von metaphysischer Tragweite verhandeln,¹⁶⁶ um seine Vermischung von „himmlische[r] und exkrementale[r] Schau“ zu rechtfertigen. Außerdem macht er zur Legitimierung der potentiell schockierenden Momente seines Theaters das europäische Mythenerbe geltend, das dem Kreatürlichen eine herausragende Stellung zugestehe. Tatsächlich tritt diese schockierende Kreatürlichkeit in Taboris Holocaust-Dramen häufig im Zusammenhang mit dem Essen auf, und zwar sowohl was die Art der Speisen (Menschenfleisch in den *Kannibalen* und *Mutters Courage*) als auch was das Verhalten beim und nach dem Essen (tierhaftes Schlingen in den *Kannibalen*, Erbrechen in *Mutters Courage*, brutales Zwangsfüttern in der *Ballade vom Wiener Schnitzel*) und die Ausscheidung (Urinieren in den *Kannibalen*, verstopfte Figuren in *Mutters Courage*, *Mein Kampf* und der *Ballade*) angeht.

Dass Tabori sich damit immer wieder auch den Vorwurf einhandelt, gegen die Grenzen der Schönheit und des guten Geschmacks zu verstoßen, stört ihn nicht:

Schönheit und ihre Theorien sind eine Frage des Geschmacks und interessieren mich nicht besonders. Krankheit ist eben nicht hübsch. Unsere Eingeweide, auch in bestem Zustand, sind kein Augen- und Nasenschmaus.¹⁶⁷

Die von Tabori wie von den Mitscherlichs diagnostizierte „Krankheit“, das Nicht-verarbeitet-Haben der Shoah, erfordert nach Taboris Ansicht ein präzises Wahrnehmen der Vergangenheit, auch und gerade in ihren besonders hässlichen und abstoßenden Momenten. Dass Tabori immer wieder gezielt Ekelgefühle bei seinem Publikum weckt, steht aus diesem Grunde vollkommen im Einklang mit seinem Bestreben, die ‚Haut zu durchdringen‘ und sinnlich wirksames, für die Zuschauer körperlich fühlbares Theater zu präsentieren.

Wichtig ist Tabori die oben zitierte Auffassung von der „heilende[n] Kraft des Theaters“, die sich nur entfalten könne, wenn das Theater dem Publikum „monströse Mythen“¹⁶⁸ biete, denn „die Sprache bleibt, wenn sie nicht die Haut durchdringt und einen Schauer das

¹⁶⁵ Tabori 1981a, S. 37.

¹⁶⁶ Man denke etwa an die heilspädagogisch legitimierten sexuellen und skatologischen Zoten in mittelalterlichen Krämer- und Teufelsspielen; vgl. Linke 1987. – Tabori spielt konkret an auf das kuriose Theaterstück *Doktor Luther auf'm Abtritt*, das vorgeblich aus der Feder eines Pater Ignatius Rivero stammt, tatsächlich aber den Maler und Kupferstecher Balthasar Anton Dunker zum Verfasser hat: Das Stück zeigt den scheiternden Versuch des subalternen Teufels Alraun, Luther im Auftrag des Satans vom Reformieren abzuhalten. Der derbes Reden (und Verhalten!) nicht scheuende Luther empfängt den als Magister verkleideten Alraun auf einem offenen Abtritt sitzend, lehnt dessen Bestechungsversuch ab und vertreibt den sich schließlich zu erkennen gebenden Teufel, indem er ein Tintenfass nach ihm wirft. Vgl. *Doktor Luther* 1920.

¹⁶⁷ Tabori 1993a, S. 18f.

¹⁶⁸ Tabori 1993a, S. 16.

Rückgrat hinunterschickt, ein Gestammel von Blablas.¹⁶⁹ Wirksames Theater, das über das ‚Blabla‘ hinausgeht, verabreiche dem Publikum „eine Diät und einen Einlauf und ein Purgatorium“¹⁷⁰ und bewirke dadurch eine Katharsis. In diesem Sinne versteht Tabori seine Aufgabe als Regisseur wie die eines Arztes:¹⁷¹

Es ist meine hippokratische Aufgabe, unser Sensorium aufzutauen, indem ich uns helfe, besser zu sehen, zu hören, zu riechen und zu fühlen. [...] Fast alle meine Palliativa sind primitiv; ein gutes Abführmittel, d.h. ein gutes Lachen, ein gutes Weinen, selbst ein gutes Gähnen.¹⁷²

Das bewusste und umfassende Einsetzen des ganzen Körpers und besonders des Sinnesapparates der Schauspieler in einem auf Sinnlichkeit und Emotionalität ausgerichteten Theaterkonzept soll die Zuschauer im übertragenen und auch im wörtlichen Sinne ‚berühren‘. Der mitunter geäußerten Sprachskepsis Taboris (und dem ihr inhärenten Anti-Rationalismus)¹⁷³ entspringt dieses Programm der „Berührung von Körpern“¹⁷⁴. Ob sie gelingt, zeigt sich wiederum an körperlichen Reaktionen (Lachen, Weinen, Gähnen).

Die Sichtung der programmatischen Äußerungen Taboris zum Theater hat zum einen gezeigt, dass das Essensthema ein metaphorisches Sprechen über den Holocaust und die Aufgaben von Holocaust-Theater erlaubt und damit poetologischen Reflexionen Ausdruck geben kann (‚unverdaute Trauer‘, ‚Einlauf‘). Zum anderen erwies sich, dass Tabori das Essen als ein auf Körperlichkeit verweisendes Darstellungsmittel innerhalb der Theaterstücke konzipiert: Im Rahmen eines Holocaust-Theaters, das sich von kreatürlich-sinnlichen Momenten kathartische Wirkungen verspricht, erklärt und legitimiert sich diesem Konzept zufolge die herausgehobene Stellung des Essens als ein probates Mittel, die Leiden der Shoah-Opfer und die Nachwirkungen der Verbrechen an konkreten Figuren zu vergegenwärtigen. Das Essensthema ist nach diesem Verständnis daran beteiligt, „den Zuschauer mit Begebenheiten [zu konfrontieren], die er lieber nicht wahrhaben will“¹⁷⁵.

¹⁶⁹ Tabori 1993a, S. 19.

¹⁷⁰ Tabori 1993a, S. 36.

¹⁷¹ Taboris Auffassung der Katharsis als eines medizinischen Vorgangs findet sich schon in Aristoteles' Poetik. Vgl. dazu Manfred Fuhrmanns Nachwort in Aristoteles 1982, S. 164f. – Die einige Zeit verpönte Auffassung des Dichters als eines Arztes bzw. Seelsorgers kann in den 1970er Jahren offenkundig wieder vertreten werden; sie ist wieder ‚verfügbar‘ geworden.

¹⁷² Tabori 1993a, S. 18.

¹⁷³ Vgl. etwa Tabori 1981a, S. 19f., S. 202ff.

¹⁷⁴ Tabori 1981a, S. 20.

¹⁷⁵ Tabori 1981a, S. 202.

III. Das Kulturthema Essen in Drama und Theater. Grundlagen und Fragen

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wird das Kulturthema Essen als eines der zentralen ästhetischen Mittel begriffen, mit deren Hilfe Tabori das (vermeintlich oder tatsächlich) ‚Undarstellbare‘ der Shoah in die Darstellbarkeit überführt. Die vorangegangenen Erläuterungen haben die Verankerung des Essensthemas in einer Theaterkonzeption aufgezeigt, die auf die Konkretisierung, Versinnlichung und Emotionalisierung der Erinnerung an die Shoah abzielt und sich davon kathartische Effekte für Nicht-Juden wie Juden verspricht. Es bleibt allerdings aus theoretischer Sicht noch zu klären, warum und inwiefern man sich gerade vom Essen solche Effekte versprechen kann, inwiefern das Essen also mehr ist als ein beliebiges, unter anderen herausgegriffenes Thema oder Motiv, warum und inwiefern es sich in den Künsten überhaupt dazu eignet, auf anderes zu verweisen und ‚mehr‘ zu bedeuten. Die dafür relevanten Erkenntnisse und Positionen aus Kulturanthropologie, Soziologie, Ethnologie, Literatur- und Theaterwissenschaft werden im Folgenden dergestalt zusammengefasst, dass aus ihnen zugleich schon erkenntnisleitende Fragen und Hypothesen für die Dramenanalysen abgeleitet werden können.

1. Essen als ‚Fundamentalie des menschlichen Lebens‘

In den Kulturwissenschaften ist in den letzten Jahren das Essen als ‚Kulturthema‘ entdeckt worden. Seine Position an der Schnittstelle von Natur und Kultur wird im Rückgang auf Helmuth Plessners philosophische Anthropologie theoretisiert.¹⁷⁶

Plessner stellt der Umweltfixiertheit und Instinktgeleitetheit des Tieres die Weltoffenheit des Menschen gegenüber. Aus ihr ergibt sich für den Menschen die Notwendigkeit, seine Umwelt allererst zu erschaffen:

Unter dem Zwang, sich der offenen Wirklichkeit zu stellen und ihrer Unvorhersehbarkeit Herr zu werden, ergibt sich überall eine künstliche Horizontverengung, die wie eine Umwelt das Ganze menschlichen Lebens einschließt, aber gerade nicht abschließt.¹⁷⁷

Dass der Mensch als ein von Natur aus weltoffenes Wesen seine Umwelt künstlich herstellen muss, „liegt in der vorgegebenen Lebensform, die das Menschenhafte des

¹⁷⁶ Die folgenden Ausführungen ziehen die Hauptideen aus Barlösius 1993, Neumann 1993a und Neumann 1993b zusammen.

¹⁷⁷ Plessner 1983, S. 189.

Menschen ausmacht.¹⁷⁸ Diese vorgegebene Lebensform bezeichnet Plessner als *natürliche Künstlichkeit*.¹⁷⁹ Mit ihr ist die Notwendigkeit zu handeln verbunden, d.h. der Mensch muss ständig auswählen aus einer prinzipiell unabschließbaren Menge von Handlungsmöglichkeiten. Gerade dieser Zwang zur Wahl und damit zur künstlichen Horizontverengung macht das Wesen des Menschen aus:

[...] der Mensch [verrät] in seiner Weltoffenheit ein typisches Zurückbleiben hinter den Möglichkeiten, durch die er über jede Umweltbindung von vornherein hinausreicht: ein die Tierheit hinter sich lassendes Tier.¹⁸⁰

Wendet man diese Überlegungen auf das Essen an, so bedeutet das ‚typische Zurückbleiben hinter den Möglichkeiten‘, dass dem Menschen von Natur aus nur der Zwang, überhaupt zu essen, nicht aber eine bestimmte Ernährungsweise vorgegeben ist, dass er also selbst aus dem Angebot der Klimazone, in der er lebt, wählen muss, was er isst, wie er es zubereitet und verzehrt. Nur die Giftigkeit oder Unverdaulichkeit von Pflanzen oder Tieren stellen natürliche Ausschlusskriterien für die Nahrungsmittelselektion dar. Indem der Mensch sich für bestimmte Nahrungsmittel, Arten der Zubereitung und des Verzehrs (und damit implizit gegen andere) entscheidet, verengt er im plessnerschen Sinne seinen Horizont auf künstliche Weise.

Das Essen steht damit an der Schnittstelle von Natur und Kultur und kann (wie etwa die Sexualität oder der Tod) eine „Fundamentalie der menschlichen Lebenswelt“¹⁸¹ genannt werden: Insofern Hunger und Durst unhintergehbare physiologische Grundbedürfnisse sind, deren Befriedigung keinen allzu langen Aufschub duldet, gehört das Essen dem Bereich der *Natur* zu. Die spezifischen Entscheidungen für *diese* Speisen und *diese* Art der Zubereitung und des Verzehrs statt für alle anderen denkbaren machen die *Kultur*-Dimension des Essen aus. Zwei Aspekte dieser nicht-biologischen Dimension lassen sich dabei voneinander unterscheiden: zum einen der *kulturale* Aspekt des Essens im Sinne der allgemeinen Kulturgebundenheit menschlicher Existenz und zum anderen der *kulturelle* Aspekt im Sinne der je besonderen Zugehörigkeit zu einer Kultur, die sich anhand der für sie charakteristischen Wahlakte diachron und synchron von anderen Kulturen abgrenzen lässt.

¹⁷⁸ Plessner 1983, S. 194.

¹⁷⁹ In dem 1928 erschienenen Buch *Die Stufen des Organischen und der Mensch* wird diese zentrale Vorstellung folgendermaßen erläutert: „Weil dem Menschen durch seinen Existenztyp aufgezwungen ist, das Leben zu führen, welches er lebt, d.h. zu machen, was er ist – eben weil er nur ist, wenn er vollzieht - braucht er ein Komplement nichtnatürlicher, nichtgewachsener Art. Darum ist er von Natur, aus Gründen seiner Existenzform *künstlich*.“ (Hervorhebung i.O., Plessner 1928, S. 310).

¹⁸⁰ Plessner 1983, S. 189.

¹⁸¹ Die Formulierung stammt aus Neumann 1993b, S. 439. – Wierlacher (1980, S. 213) verwendet im gleichen Sinn den Begriff „Existentiale“.

Das Essen ist also vom soziokulturellen Gesamtsystem geprägt und es wirkt seinerseits darauf zurück. In diesem Sinne kann man jeden Essakt als Ausdruck von Bedeutungen verstehen, die mit Bezug auf dieses System erschlossen werden können.¹⁸² Das Essensthema in der Literatur (und in den anderen Künsten) ist deshalb ein ‚Kulturthema‘ und eignet sich dazu, solche Bedeutungen dem Publikum durch Rekurs auf dessen soziokulturelles Erfahrungswissen erschließbar zu machen. Aus diesem Verweisungszusammenhang erwächst das Sinnstiftungspotential des Essens.

2. Referenz und Performanz

Dieses Sinnstiftungspotential lässt sich analytisch und begrifflich genauer fassen und für die Interpretation von Taboris Holocaust-Theater nutzbar machen, wenn man es anhand der beiden bedeutungsgenerierenden Verfahren des Theaters betrachtet, die Erika Fischer-Lichte wie folgt bestimmt:

Theater erfüllt immer zugleich eine referentielle und eine performative Funktion. Während die referentielle Funktion auf die *Darstellung* von Figuren, Handlungen, Beziehungen, Situationen etc. bezogen ist, richtet sich die performative auf den *Vollzug* von Handlungen – durch die Akteure und zum Teil auch durch die Zuschauer – sowie auf ihre unmittelbare Wirkung.¹⁸³ [Hervorhebung i.O.]

Die referentielle Funktion des Theaters (und anderer Künste) lässt sich aus Artefakten ablesen,¹⁸⁴ im Falle von Taboris Holocaust-Stücken also aus den Dramentexten. Auf sie rekurriert die vorliegende literaturwissenschaftliche Untersuchung in erster Linie, so dass die referentielle Dimension des Essensthemas im Vordergrund meiner Interpretationen stehen wird. Hinsichtlich des Sinnstiftungspotentials des Essensthemas wird demnach erstens nach den Referenzbereichen und der ästhetischen Funktion jener Zeichen zu fragen sein, die in den Dramentexten durch das Essen produziert werden. Damit meine ich den gesamten Handlungszusammenhang von der Auswahl der einzelnen Nahrungsmittel, Speisen oder Speisefolgen, über die Zubereitungsarten und die Einverleibung bis hin zur Verdauung und Ausscheidung. Wie diese Referenzbereiche aufzufächern sind und welche Funktionen die vom Essen produzierten Zeichen damit erfüllen können, wird im folgenden Abschnitt 3 gezeigt.

¹⁸² Dasselbe gilt für menschliches Handeln in Zusammenhang mit anderen Fundamentalien der *conditio humana*, also etwa für den Umgang mit der Sexualität, die wie das Essen an der Schnittstelle von Natur und Kultur, von „natürlicher Disposition und sozialer Organisation“ liegt (Neumann 1993a, S. 398). – Im Vergleich zum Essen ist die Sexualität bereits seit längerem Gegenstand der kulturwissenschaftlichen Forschung. Zu nennen sind vor allem die Arbeiten von Michel Foucault und Niklas Luhmann: Foucault 1976/84; Luhmann 1982.

¹⁸³ Fischer-Lichte 1998a, S. 2f.

¹⁸⁴ Vgl. Fischer-Lichte 1998a, S. 8f.

Insofern die Dramentexte nur als das schriftliche Substrat von zur Aufführung bestimmten Theaterstücken anzusehen sind, muss auch die performative Dimension der taborischen Holocaust-Stücke in den Blick genommen werden. Zweitens wird also zu fragen sein nach der ästhetischen Funktion der Esshandlungen auf der Bühne, nach der „Generierung von Bedeutungen [...] in Abhängigkeit von den Veränderungen, die durch Handlungen – Sich-Bewegen, Sprechen, Wahrnehmen – hervorgebracht werden“.¹⁸⁵ Zum einen geht es darum herauszustellen, welche zusätzlichen Qualitäten die szenisch präsentierten, also auf der Bühne vollzogenen im Vergleich zu bloß ‚beschriebenen‘ (in narrativen Texten) oder zu verbal vermittelten, ins Bühnen-Off verlegten Esshandlungen gewinnen. Zum anderen soll auch erörtert werden, inwiefern die Performativität der Stücke eine ‚Einheit‘ von Darstellern und Zuschauern und den Vollzug von Handlungen durch beide Gruppen bewirkt und welche Wirkungen die ‚Teilhabe‘ an der Performanz auf das Publikum haben kann.¹⁸⁶ Diese Fragen wird der Abschnitt 4 ausführlich entfalten.

3. Die referentielle Dimension: Essen als Kulturthema

Im Folgenden werden die möglichen Referenzbereiche des Essensthemas mit Rekurs auf kultur- und literaturwissenschaftliche Studien aufgeschlüsselt und heuristische Fragen und Hypothesen für die Interpretationen entwickelt.

a. Natur und Kultur

Als erster Referenzbereich des Essens ist sein Rang als ‚Fundamentalie‘ des menschlichen Lebens namhaft zu machen. Das Essen kann also in literarischen Texten gerade auf die Schnittstelle von Natur und Kultur verweisen, d.h. eine Figur, die Handlung und andere Bedeutungsträger (wie das Bühnenbild, Requisiten etc.) im Bezugsrahmen von ‚Tier‘ und ‚Mensch‘, ‚Barbarei‘ und ‚Zivilisation‘, ‚Physiologie‘ und ‚soziokultureller

¹⁸⁵ Fischer-Lichte 1998a, S. 11. – Ich benutze den Begriff der ‚Performanz‘ wie von Fischer-Lichte definiert; zu anderen Performanzbegriffen in Sprachphilosophie, Literaturtheorie und Kulturwissenschaften vgl. Wirth 2002; vgl. ferner Fischer-Lichte/Wulf 2001.

¹⁸⁶ Der performative Aspekt des Essens im Theater bereitet einige methodische Schwierigkeiten, weil die vorliegende Untersuchung nicht theaterwissenschaftlich, sondern literaturwissenschaftlich angelegt ist. Für die adäquate Erfassung der Performanz mit ihren drei Teilbereichen (Transformation des Textes in die Aufführung, die Aufführung selbst und die Rezeption) müssten systematische Untersuchungen der Probenarbeiten, Aufführungsanalysen und breit angelegte Rezeptionsanalysen unternommen werden, was den Rahmen der vorliegenden Arbeit zweifellos sprengen würde. Die Performanz der in Frage stehenden Theaterstücke wird daher zum einen aus dem schriftlichen Substrat rekonstruiert: aus dem Nebentext und impliziten Szenenanweisungen in der Figurenrede. Zum anderen wird in Einzelfällen auf Probenberichte, Berichte über konkrete Aufführungen und auf Rezeptionszeugnisse (vor allem auf Rezensionen) verwiesen, wenn die jeweils beschriebene Realisierung des Textsubstrats besondere Aufschlüsse über das Performanzpotential, die Wirkungen auf das Publikum o.ä. versprechen.

Norm/Konvention', ‚Körper‘ und ‚Geist‘, ‚Fühlen‘ und ‚Denken‘, Triebgesteuertheit und soziokultureller Organisation des Triebs o. ä. verorten. Je nach Akzentsetzung kann dabei mehr die Kreatürlichkeit oder mehr die kulturelle Überformung des Kreatürlichen herausgestellt werden. An der spezifischen Verwendung des Essensthemas in einem Text kann sich also zeigen, ob die Judenvernichtung eher als atavistisches, barbarisches Abschlachten oder als pervertierter administrativer Prozess innerhalb der modernen Zivilisation dargestellt wird und welche Positionen den Täter- und den Opferfiguren in diesem Kontext zugeschrieben werden.

b. Zugehörigkeiten

Neben dem kulturalen Aspekt des Essens ist der kulturelle ins Auge zu fassen: Im Was und Wie des Essens können sich Zugehörigkeiten zu einer Nation, Region, Ethnie, Familie und Religion manifestieren, denn Essgewohnheiten sind Ausdruck und „Elemente der Primärsozialisation und Enkulturation“¹⁸⁷.

Im Falle von Taboris Holocaust-Stücken ist etwa zu untersuchen, ob und wie sich das Judentum der jüdischen Figuren in ihren kulinarischen Gewohnheiten offenbart und ob es etwa Konflikte gibt zwischen den mosaischen Speiseregeln auf der einen und den persönlichen Vorlieben der jüdischen Figuren oder den Erwartungen der nicht-jüdischen Umwelt andererseits. Des Weiteren sind einzelne Speisen, die in den Stücken erwähnt werden, daraufhin zu analysieren, ob sie die Zugehörigkeit eines Speisenden zu einer der oben genannten Kategorien symbolisieren (zu denken wäre etwa an die Bedeutung der Regionalküche in den ‚Wiener Stücken‘ *Mein Kampf* und *Ballade vom Wiener Schnitzel*).

c. Status

Im Was und Wie des Essens manifestieren sich sozialer Status und Autorität der Essenden, Macht, Machtgewinn und -verteilung.¹⁸⁸ Schon die Frage, wer überhaupt in welchem Maß über welche Nahrungsmittel verfügt, ist daher aufschlussreich für die Charakterisierung des Dramenpersonals in Holocaust-Stücken. Aus dem Essverhalten von Opfer- und Täterfiguren lassen sich Einsichten über ihren Status und ihre Handlungsmöglichkeiten ableiten.

¹⁸⁷ Wierlacher 1987, S. 13.

¹⁸⁸ Vgl. Macho 1996.

d. Soziale Interaktion

Soziale Normen, Bedürfnisse und Verhaltensmuster drücken sich in der Interaktion beim Essen aus. Wenn man also in Taboris Dramen die Interaktion zwischen Opfern und Tätern bzw. unter den Opfern beim Essen untersucht, kann man davon Aufschlüsse über die Beziehungen der Figuren zueinander, ihre jeweiligen Interessen, Wünsche und Ziele erwarten. Es ist zu beachten, ob allein oder gemeinsam gegessen wird, ob und welches Essen angeboten, aufgezwungen oder vorenthalten, angenommen oder abgelehnt wird, ob im Verhalten beim oder Reden übers Essen Gemeinschaft gestiftet und gefestigt wird oder ob gerade Unterschiede zwischen den Essenden hervorgekehrt werden, ob das Essen mit der Gewährung von Gastfreundschaft, mit Geselligkeit und Kommunikation verbunden ist oder aber der Machtausübung und Erniedrigung dient.

Über das Was und Wie des Essens können festliche Ereignisse aus dem Alltag herausgehoben werden. Ausgefallene, teure oder seltene Speisen und aufwändige, sorgfältige und stark konventionalisierte Zubereitungs-, Präsentations- und Verzehrformen bestimmen solche Mahlzeiten. Zu denken ist vor allem an das Modell der bürgerlichen Tischgesellschaft mit ihren Festessen zu bestimmten Anlässen (Hochzeiten, Geburtstagen, Beerdigungen etc.). Man kann vermuten, dass solche Mahlzeitentypen in der Holocaustliteratur selten und nur als parodistisches Zitat oder in grotesker Verzerrung vorkommen.

e. Psychologische Faktoren

Essensvorlieben und Abneigungen gegen bestimmte Speisen sind nicht nur durch nationale, regionale und familiäre Gewohnheiten und soziale oder religiöse Normen geprägt, sondern auch von den individuellen Erfahrungen jedes und jeder Einzelnen. Mit bestimmten Speisen verbinden sich Assoziationen an die Kindheit und ihre Unbeschwertheit, mit anderen unangenehme Erinnerungen an ekelerregende oder erniedrigende Erlebnisse. Essen kann Lustgewinn, Befriedigung, Genuss sein; es kann Frustrationen und innere Leere zu kompensieren helfen; es kann selbst als frustrierend und unbefriedigend erlebt werden.

Auf dem Gebiet der Holocaustliteratur ist danach zu fragen, was die kulinarischen Vorlieben und Abneigungen sowie das Essverhalten der Opfer über ihre Traumatisierung durch das Erlittene aussagen. Auch dürfen vom Essen Aufschlüsse über Motivation und Veranlagung hinsichtlich der Täterfiguren sowie über ihre Verarbeitung der eigenen Taten

erwartet werden. Taboris Verständnis vom Holocaust als etwas Unverdaulichem dürfte sich in den psychologischen Aspekten des Essenthemas wiederfinden.

f. Sinn und Transzendenz

Vom alltäglichen Essen unterschieden sind Mahle im religiösen Rahmen. In Taboris Dramen begegnen Anspielungen auf und Versatzstücke aus Passahmahl und Abendmahl. Beide rituellen Mahlzeiten wirken sinnstiftend, indem sie Essen und Reden in besonderer Weise miteinander ins Verhältnis setzen: Das Wort überhöht, konsekriert, strukturiert und interpungiert das Essen bestimmter, symbolischer Speisen.

Das Seder Mahl des jüdischen Passahfestes findet zu Hause im Familienkreis statt; es erinnert an den Auszug der Juden aus der ägyptischen Gefangenschaft und den Übertritt ins Gelobte Land und damit an ein (im emphatischen Sinne) religiöse Identität stiftendes Ursprungsereignis.¹⁸⁹ Der Familienvater liest bei Tisch die Exoduserzählung aus der Haggada vor und deutet die Elemente des Mahls (vor allem Lamm, bittere Kräuter und ungesäuertes Brot), die an die Bitternis der Gefangenschaft und an die Umstände erinnern, unter denen Gott die Juden aus Ägypten herausgeführt hat. Die Sederfeier hat einen eher freudig-feierlichen als andächtig-getragenen Charakter: Es wird gegessen und Wein getrunken, es wird erzählt, gebetet, gesungen und diskutiert. Der Sederabend ist ein Fest zur „Aktualisierung des jüdischen Gruppengedächtnisses“¹⁹⁰, das der Vergegenwärtigung der Identität stiftenden Vergangenheit und der Feier der Gemeinschaft dient. Es trägt zudem einen messianisch-eschatologischen Zug, insofern neben der vergangenen Befreiung aus der Knechtschaft auch die zukünftige Befreiung Israels in Aussicht genommen wird.¹⁹¹

Auch die Eucharistie erinnert an ein religiöse Identität stiftendes Ereignis, das letzte Abendmahl Christi. Sie findet aber nicht im häuslichen Rahmen, sondern eingebunden in den Gottesdienst in der Kirche statt. Durch die Einsetzungsworte des Priesters bzw. durch den Glauben dessen, der am Abendmahl teilhat, wandeln sich nach der Transsubstantiationslehre Brot und Wein in Leib und Blut Christi.¹⁹² Das Abendmahl dient

¹⁸⁹ Vgl. J. Assmann 1992, S. 196-228.

¹⁹⁰ Yerushalmi 1988, S. 56; vgl. Solomon 1999, S. 68-73; W. Rothschild 2000.

¹⁹¹ Vgl. den Artikel „Pesach II“ von Franz Schnider in TRE, Bd. 26, S. 236-240, hier S. 239.

¹⁹² Hörisch (1992, S. 118) erkennt den Kern der Differenz zwischen dem katholischen Abendmahlsverständnis und jenem Luthers darin, dass – aus Sicht Luthers – „nicht die wandelnde Kraft priesterlicher Worte, sondern allein der Glaube“ bei der Transsubstantiation zählen. – Die innerchristliche Diskussion um die Transsubstantiation hat eine unüberschaubare Literatur hervorgebracht. Einen knappen, allerdings inzwischen veralteten Überblick bietet Feld 1976. – Aus verschiedenen, auch nicht-theologischen wissenschaftlichen Blickwinkeln wird das Abendmahl beleuchtet in Josuttis/Martin 1980.

dem Gedächtnis, es ist die Feier der Präsenz Christi und es hat eine eschatologische Dimension.¹⁹³

Wenn Tabori Essensszenen in seinen Holocaust-Dramen nach dem Modell der religiösen Mahle gestaltet, ist daher zu klären, welche Funktionen dieser Mahle aktualisiert werden, warum der Bezug jeweils gerade dem jüdischen oder dem christlichen Mahl gilt, welche immanenten oder transzendenten Deutungsangebote damit für das Dargestellte, also den Holocaust verbunden sind, inwiefern dem Holocaust ein eschatologischer, heilsgeschichtlicher oder sonstiger religiöser Sinn zugesprochen wird.¹⁹⁴

g. Metaphern der Inkorporation

Das Kulturthema Essen birgt ein Potential für poetologische Reflexionen, das sich aus dem jüdisch-christlichen Urmythos des Essens ebenso ableiten lässt wie aus der Psychogenese: Der mythopoetischen Formel des Sündenfalls zufolge entspringen Essen und Erkennen aus derselben Wurzel;¹⁹⁵ in der oralen Phase eignet der Säugling sich die Außenwelt dadurch an, dass er alles Erreichbare in den Mund nimmt.

Essen kann daher als Inkorporationsmetapher auch auf mentale Inhalte, Ideen oder Wissen bezogen sein; es kann In-sich-Aufnehmen durch Lesen, Hören, Sehen bedeuten.¹⁹⁶ Nicht nur Speisen, sondern auch Geschichten können gierig ‚verschlungen‘ oder widerwillig ‚geschluckt‘ werden.

¹⁹³ Dass die verschiedenen Funktionen je nach Auffassung stärker oder schwächer ausgebildet sein können, zeigt Hörisch (1992, S. 46-51) anhand der Synoptiker.

¹⁹⁴ Hörisch (1992) bezeichnet das Abendmahl als eines der Leitmedien unserer Kulturtradition; es sei „das (im Rahmen unserer Tradition) überragende kultische Paradigma einer Verdichtung von Sein und Sinn. [...] Indem das Abendmahl das göttliche Wort immer erneut Fleisch werden und mitten unter uns wohnen läßt, garantiert es die erfüllte Identität von Sein und Sinn. Im Sakrament von Brot und Wein wird Sinn sinnlich erfahrbar.“ (S. 16) Hörisch treibt in seiner ‚diskurspositivistischen‘ Arbeit die Paradoxien und Unplausibilitäten heraus, die im realpräsentischen Verständnis des Abendmahls begründet sind. Sie würden von der Dichtung als einer „Binnenethnologie“ (S. 42) aufgedeckt, so dass die Korrelationen von Sinn und Sein ihre ontologische Verbindlichkeit verlören und als poetische, d.h. gemachte erkennbar würden. – Wenn in der vorliegenden Untersuchung danach gefragt wird, welche Sinnangebote Referenzen auf das Abendmahl in Taboris Holocaust-Stücken machen, geht es weniger um eine Fortschreibung von Hörischs Ausführungen über die poetische Dekonstruktion der eucharistischen ‚Ontosemiologie‘. Da Tabori nur mit Versatzstücken einer (um mit Hörisch zu formulieren:) als ‚unplausibel‘ längst erwiesenen religiösen ‚Formation‘ arbeitet, geht es mir vielmehr darum zu zeigen, ob Tabori mit Hilfe dieser Versatzstücke eine religiöse, geschichtstheologische oder andere transzendente Deutungsperspektive für das geschichtliche Phänomen des Holocaust öffnet.

¹⁹⁵ Nach Lévi-Strauss besteht das abstrakte narrative Grundschema von Ursprungsmythen darin, die semantisch kontradiktorische Opposition von ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ in eine Äquivalenzrelation zu überführen. In der Sündenfall-Erzählung geschieht dies durch Ineinsetzung von Essen und Erkennen, von körperlichem und kognitivem Akt. Vgl. Lévi-Strauss 1967. Vgl. auch Kott 1990.

¹⁹⁶ Zur Skala der Inkorporationsmetaphern und ihrer Verwendung in der europäischen Literatur vgl. Kilgour 1990.

Wenn Tabori von ‚unverdauter Trauer‘ spricht und zugleich seine Theaterstücke als „eine Diät und einen Einlauf und ein Purgatorium“¹⁹⁷ versteht, bedient er sich dieser Metaphorik der Inkorporation und gibt ihr eine wirkungsästhetische Richtung. Es ist daher zu vermuten, dass innerhalb der Dramentexte auftretende Inkorporationsmetaphern poetologische Reflexionen encodieren. Aufmerksam zu deuten sind auch die Verwendungen des Begriffs ‚Geschmack‘, dessen Metaphorik im Zusammenhang mit jener der Inkorporation steht.¹⁹⁸

4. Die performative Dimension: Esshandlungen auf der Bühne

Das theaterspezifische Potential des Essensthemas ist an die performative Dimension gebunden: an den „Vollzug von Handlungen – durch die Akteure und zum Teil auch durch die Zuschauer – sowie [an] ihre unmittelbare Wirkung“.¹⁹⁹ Unter dem Blickwinkel der Performanz sind vor allem die extremen Pole des Spannungsverhältnisses Natur-Kultur relevant: die von soziokulturellen Überformungen absehende oder sie unterlaufende Kreatürlichkeit der Nahrungsaufnahme, -verdauung und -ausscheidung einerseits und die kaum noch der Ernährung dienende Ritualisierung des Essens im Rahmen religiöser Mahlzeiten andererseits.²⁰⁰

a. Aspekte der Kreatürlichkeit

Der Vollzug von Esshandlungen auf der Bühne bringt die Physiologie, also den natürlichen, kreatürlichen Aspekt dieser „Fundamentalie des menschlichen Lebens“ prägnant in den Blick. Er lässt das Publikum an die Erfahrungen denken, die jeder Mensch alltäglich mit dem Essen macht oder in besonderen Situationen gemacht hat. Schauspieler können in ihrem Spiel Wonne- und Ekelgefühle, Genuss und lustloses Kauen aufgrund ihrer eigenen Körpererfahrungen²⁰¹ beim Essen aktualisieren und anschaulich machen.

¹⁹⁷ Tabori 1993a, S. 36.

¹⁹⁸ Vgl. die Studie von Frackowiak 1994, die allerdings feststellt: „So bedarf der gesamte Komplex der Küchenmetaphorik und der Umwandlung des physiologischen Geschmacksbegriffes in die Metapher noch der Klärung.“ (S. 226)

¹⁹⁹ Fischer-Lichte 1998a, S. 3.

²⁰⁰ Barlösius (1993, S. 100) hebt zwar hervor, dass immer beide Dimensionen, die natürliche und die kulturelle, gleichzeitig in Essakten existent sind; sie räumt allerdings auch ein, dass eine der beiden Dimensionen stark dominant sein kann: die natürliche in extremen Not- und Hungerzeiten, die kulturelle im religiösen Ritus.

²⁰¹ Diesen eigenen Erfahrungen der Schauspieler kommt konzeptionell gerade in Taboris Theater insofern besondere Bedeutung zu, als erstens Tabori in seiner Funktion als Regisseur mit der strasbergschen *method* arbeitet, die auf der Aktualisierung wiedererinnerter Sinnenreize und Emotionen basiert, und als zweitens diese sinn- und gefühlorientierte Erinnerungsarbeit Taboris Erinnerungskonzept insgesamt mitprägt. Vgl. dazu im ersten Teil der vorliegenden Arbeit Kap. II.2.

Zuschauer können nachempfinden, wie Ekel sich körperlich äußert, wie Verstopfung und Erleichterung beim Sich-Entleeren sich anfühlen und welche Ohnmachtsgefühle der Zwang zum Hinunterwürgen von widerwärtigen Speisen auslöst. Das Anknüpfen an eigene Körpererfahrungen ermöglicht ein ‚Nachfühlen‘, also eine Distanzverringern zwischen Darstellern und Zuschauern. Das Publikum kann daher mit körperbetontem Theater emotional angesprochen werden.

Wenn Dramenfiguren auf der Bühne essen, sieht das Publikum Schauspieler, die mit ihren Körpern Nahrung aufnehmen, die vom Text vorgeschriebene Nahrungsaufnahme also tatsächlich *vollziehen*. Die damit verbundenen referentiellen Kontexte werden szenisch anschaulich gemacht; das körperliche Spiel kann die Qualität einer überaus eindrücklichen theatralen Metapher für das Darzustellende gewinnen: man denke etwa an Schrekingers kannibalisches Fressen in den *Kannibalen* (das in Teil C, Kap. I.3.d genauer analysiert wird). Das Beispiel Schrekingers zeigt, dass die Schauspieler nicht unbedingt tatsächlich das Essen müssen, was der Text suggeriert, im genannten Fall also: Menschenfleisch. Es genügt, dass sie die Inkorporation einer der suggerierten im Aussehen ähnlichen Speise in die Tat umsetzen. Das die Körperlichkeit und Kreatürlichkeit herauskehrende Spiel der Schauspieler schiebt die Grenze der Illusion hinaus: Im Falle des Kannibalismus wird der ‚Als-ob-Charakter‘ des Theaters nicht grundsätzlich aufgehoben, aber es ist allemal eindrücklicher, des entfesselt fressenden Kannibalen-Darstellers ansichtig zu werden als etwa einem Botenbericht über Kannibalismus zu lauschen. Die Konkretion des Vollzugs birgt ein größeres emotionales Potential für Darsteller und Zuschauer als die bloße (verbale) Referenz.

In den Dramenanalysen wird darauf zu achten sein, wie dieses Potential der Kreatürlichkeit im einzelnen genutzt wird, ob es etwa der ‚Derealisierung der Opfer‘ entgegenwirkt. Man kann auch vermuten, dass die Täter, wenn sie als Figuren mit kreatürlichen Attributen und Bedürfnissen vorgeführt werden, entdämonisiert und in gewisser Weise banalisiert werden, dass beispielsweise der Täter *par excellence*, nämlich die Hitler-Figur in *Mein Kampf*, gerade durch die kreatürlichen Aspekte seines Essens „auf Menschenmaß“²⁰² gebracht wird. Zugleich ist das komische Potential szenischer Körperlichkeit in der Tradition der Burleske und das Schock- und Ekelpotential drastisch vollzogener Esshandlungen zu bedenken.

²⁰² Strümpel 1995, S. 11.

b. Exkurs: Ritual und Theater

Die ethnologische Ritualforschung hat funktionale Parallelen und Unterschiede von Ritual und Theater herausgearbeitet, die im Folgenden in der gebotenen Kürze wiedergegeben werden, im Anschluss vor allem an die Arbeiten von Victor Turner.²⁰³

Ritual und Theater können aufgefasst werden als *Metakommentare zu ‚social dramas‘*,²⁰⁴ also zu Konflikten innerhalb der Gesellschaft, die nach dem Muster 1) *breach* (Verletzung/Verstoß/Bruch), 2) *crisis* (daraus folgende Konflikte zwischen Individuen oder Gruppen innerhalb der Gesellschaft), 3) *redressive action* (juridische, politische, religiöse etc. Suche nach Strafe, Buße, Sühne, Wiedergutmachung) und 4) entweder *restoration/reintegration* (Wiederherstellung des Status quo ante, des sozialen Friedens, Versöhnung) oder *schism* (Feststellung eines unwiderruflichen Bruchs) ablaufen. Ritual und Theater entspringen der dritten, der ‚redressiven‘ Phase des sozialen Dramas und haben ‚therapeutischen Charakter‘ in Hinblick auf die in der Gesellschaft virulenten Konflikte, Probleme und Fragen.²⁰⁵ Sie zeichnen sich durch *Liminalität* aus, „a no-man’s-land betwixt and between the structural past and the structural future“²⁰⁶, das außerhalb der im Alltag geltenden Regeln Spielräume für Experimente und Innovationen bereithält²⁰⁷ und gewissermaßen im ‚Konjunktiv‘ steht: „the mood of maybe, might-be, as-if, hypothesis, fantasy, conjecture, desire“²⁰⁸.

Das Theater ist (historischer und funktionaler) Nachkomme des Rituals und unterscheidet sich von seinem liminalen Vorläufer:²⁰⁹

²⁰³ Vgl. Turner 1977; Turner 1982; Turner 1984; Turner 1986; Turner 1989; Turner 1990; vgl. ferner van Gennep 1986; Bachmann-Medick 1988. – Die Termini ‚Ritus‘ und ‚Ritual‘ werden in der vorliegenden Studie, wie in der konsultierten Forschungsliteratur üblich, synonym benutzt. Turner (1982, S. 79) definiert Ritual als „prescribed formal behavior for occasions not given over to technological routine, having reference to beliefs in invisible beings or powers regarded as the first and final causes of all effects.“

²⁰⁴ Außer dem Theater zählt Turner auch „ballet, opera, film, the novel, printed poetry, the art exhibition, classical music, rock music, carnivals, processions, folk drama, major sports events and dozens more“ zu den ‚leisure genres‘, die in modernen Gesellschaften funktional an die Seite der in vorindustriellen Gesellschaften entstandenen Rituale treten (Turner 1982, S. 86).

²⁰⁵ Vgl. Turner 1990, S. 11.

²⁰⁶ Turner 1986, S. 41. – Damit bilden liminale Phänomene eine ‚Antistruktur‘ zum Alltag einer Gesellschaft: „Antistructure‘, in fact, can generate and store a plurality of alternative models for living, from utopias to programs, which are capable of influencing the behavior of those in mainstream social and political roles [...]“ (Turner 1982, S. 33).

²⁰⁷ „[...] in liminality people ‚play‘ with the elements of the familiar and defamiliarize them. Novelty emerges from unprecedented combinations of familiar elements.“ (Turner 1982, S. 27.) Weiter heißt es, das Wesen der Liminalität sei „the analysis of culture into factors and their free or ‚judic‘ recombination in any and every possible pattern“ (S. 28).

²⁰⁸ Turner 1990, S. 11.

²⁰⁹ Turner (1986, S. 42f.) verwendet die Begriffe „progeny“, „inheritor“ und „child“, um das Verhältnis der ‚performance arts‘ zum Ritual zu beschreiben. – Das Theater wird daher von Turner in manchen seiner Schriften (in Abgrenzung zum ‚liminalen‘ Ritual) auch als *liminoid* bezeichnet: „[...] crucial differences separate the structure, function, style, scope and symbology of the *liminal* in tribal and agrarian ritual and myth from what we may perhaps call the ‚liminoid‘, or leisure genres, of symbolic forms and action in complex, industrial societies.“ (Turner 1982, S. 41) – Zu den Einzelheiten der Abgrenzung liminaler von liminoiden Phänomenen vgl. Turner 1982, S. 42-55.

- Rituale sind in Gesellschaften entstanden, in denen sie hohe Verbindlichkeit für das soziale Ganze beanspruchen konnten. Es herrschte ein soziokultureller Zwang zur Teilnahme an den Ritualen, etwa an religiösen Ritualen wie Gottesdiensten. In den westlichen Gesellschaften hat sich mit der Säkularisierung der Verbindlichkeitscharakter der Rituale abgeschwächt; er besteht aber für (durchaus auch große) Teilgruppen fort. Die Entscheidung, ins Theater zu gehen, ist hingegen ins Belieben des Individuums gestellt; die im Theater gemachten Erfahrungen sind allenfalls für kleine Subgruppen der Gesellschaft von Belang.
- Es gibt eine Skala der Teilnahme-Intensität an Ritual und Theater. An ihrem unteren Ende ist ein als passiv gedachter, vom Bühnengeschehen auch räumlich distanzierter Theaterzuschauer zu verorten, an ihrem oberen Ende ein unmittelbar am Ritual Beteiligter, etwa ein Novize in einem Initiationsritual oder auch ein Christ, der beim Abendmahl die Hostie zu sich nimmt. Wenn der Zuschauer aber beispielsweise durch Identifikation mit einer dargestellten Figur zeitweise und imaginär seine Distanz aufhebt, wenn er lacht oder applaudiert und sein Feedback auf die Produktion zurückwirkt²¹⁰ oder wenn er, wie in manchen modernen Theaterformen, der Aufforderung zum Mitspielen nachkommt,²¹¹ unterscheidet er sich – hinsichtlich Aktivität und Distanz – nur noch wenig von einem Gemeindemitglied, das etwa einem Taufgottesdienst beiwohnt.²¹²

c. Ritualistisches Essen im Holocaust-Theater

Wie können diese Erkenntnisse über die funktionalen Gemeinsamkeiten und strukturellen Parallelen, aber auch Unterschiede zwischen Ritualen und Theater für Taboris Holocaust-Theater, insbesondere unter dem Aspekt der Performanz, nutzbar gemacht werden?²¹³

Diese Frage soll der folgende Dreischritt von Überlegungen beantworten.

²¹⁰ Vgl. Pfister 1997, S. 65f.

²¹¹ Man denke etwa an die Produktionen der New Yorker Performance Group, des Living Theatre von Julian Beck und Judith Malina oder von Jerzy Grotowskis Teatr-Laboratorium, die Taboris wichtige Anregungen für seine eigene Theaterarbeit gegeben haben. Vgl. dazu Feinberg 1997a, S. 62; Haas 2000, S. 42-45. – Auf Aktivierung und Einbeziehung der Zuschauer zielen auch die Theaterproduktionen über den Holocaust ab, die das Akko Theaterzentrum, Israel, seit den 1990er Jahren (unregelmäßig) auch in Deutschland präsentiert. Ein eingehender Vergleich dieser Produktionen und der taborischen Stücke und Inszenierungen wie etwa der *Kannibalen* und der *Shylock-Improvisationen* würde zahlreiche Parallelen aufdecken. Zu der Produktion mit dem Titel *Arbeit Macht Frei vom Totland Europa* vgl. Rokem 1998, S. 49-52; Kaynar 1998 und den Dokumentarfilm *Balagan* von Andres Veiel.

²¹² Einen letztlich disjunkten Gegensatz zwischen Ritualteilnehmern und Theaterpublikum konstruieren hingegen: Baschera 1994; Haas 2000, S. 27.

²¹³ Dietrich Harth behauptet, dass Tabori ‚antiritualistisches Theater‘ mache, verwendet dabei aber einen denkbar aufgeweichten Ritualbegriff: „Der Text der *Kannibalen* spielt offensiv mit dem christlichen Ritual des Abendmahls, *Mein Kampf* mit dem der Nächstenliebe und *Nathans Tod* mit dem der religiösen Toleranz.“

Zunächst kann die Shoah im turnerschen Sinn als ‚social drama‘ aufgefasst werden: Die erste Phase (*breach*) bestand in der Verletzung des Tötungsverbots, also in der millionenfachen Ermordung der Juden, durch den – zweite Phase (*crisis*) – das weitere Zusammenleben der nicht-jüdischen Deutschen und der überlebenden Opfer in Frage gestellt und überhaupt die Beziehung zwischen dem Volk der Täter und jenem der Opfer tief gestört ist. Die dritte Phase (*redressive action*) wird bestimmt von Versuchen der wissenschaftlichen Erforschung und juristischen Aufarbeitung (Bestrafung der Täter), ideeller und finanzieller ‚Wiedergutmachung‘ (etwa durch die Arbeit der ‚Aktion Sühnezeichen‘, durch Unterstützung des Staates Israel und der jüdischen Gemeinden in Deutschland), durch öffentliche Schuldbekennnisse (wie die ‚Stuttgarter Schulderklärung‘ des Rats der Evangelischen Kirche in Deutschland) und symbolische Ehrung der Opfer (durch Mahnmale, Gedenkveranstaltungen) usw. Ob die vierte Phase auf ein *schism* hinausläuft, also etwa auf die Feststellung, Juden könnten oder sollten in Deutschland nicht mehr leben, oder doch auf den Aufbau eines neuen Zusammenlebens (*reintegration*), ist auch am Beginn des dritten Jahrtausends noch umstritten, wengleich es von Beteiligten beider Seiten viele Bemühungen gibt, letzteres zu erreichen.²¹⁴

Zur *redressive action* gehört nach Turner auch die künstlerische Beschäftigung mit dem ‚social drama‘, mithin im Falle Taboris das Holocaust-Theater. Seine Funktion bestünde demzufolge darin, im „subjunctive mood“ neue Formen des Umgangs mit dem Holocaust zu entwerfen und spielerisch zu erproben, die im Sinne einer „fetation of modes appropriate to and anticipating postliminal existence“²¹⁵ in die Gesellschaft hineinwirken und Inspirationen für die vierte Phase (*reintegration* oder *schism*) bieten können.²¹⁶

Als zweiter Applikationsschritt ist zu bedenken: Was vermag vor diesem Hintergrund die Übernahme ritueller Elemente in das Holocaust-Theater zu bewirken? Die Antworten auf diese Frage lassen sich aus den oben genannten Unterschieden zwischen Ritual und Theater ableiten.

(Harth 1997, S. 26) Wer den Ritualbegriff so sehr ausweitet, macht ihn ebenso unbrauchbar wie sein Gegenteil. Ich beziehe mich daher im Folgenden nicht mehr auf diese These vom ‚Antiritualistischen‘ in Taboris Stücken.

²¹⁴ Die Applikation des turnerschen Modells auf den Holocaust möge nicht als apodiktische Erklärung für ein historisches Ereignis verstanden werden, über das es eine kaum noch überschaubare Fülle von wissenschaftlichen Untersuchungen gibt und das sich doch in vielerlei Hinsicht dem Verstehen entzieht. Beispielweise kann man mit Turners Modell keine Aussagen über Vorgeschichte, Ursachen, Anlässe und Motive des *breach* treffen. Es geht mir nur darum, ein heuristisches Modell vorzustellen, das die Funktion von Taboris Holocausttheater und seiner spezifischen ästhetischen Mittel im Nachkriegsdeutschland erhellen kann.

²¹⁵ Turner 1990, S. 12.

²¹⁶ Liminale Phänomene wie Ritual und Theater enthalten „a kind of institutional capsule or pocket which contains the germ of future social developments, of societal change.“ Nach ihrer Entstehung in den ‚limina‘ kann Veränderung sich nach Turner durchsetzen, indem sie in zentralen Sektoren der Gesellschaft legitimiert wird. (Turner 1982, S. 45).

Zum einen rekurriert ein Theater, das Ritual-Elemente übernimmt, auf den hohen Grad an Verbindlichkeit, den Rituale für sich beanspruchen. Wenn sich das Theater also ritueller Elemente bedient, dann suggeriert es, dass den von ihm entworfenen und spielerisch erprobten Umgangsweisen mit dem ‚social drama‘, hier: mit dem Holocaust, eine gemeinsame Bedeutung für das soziale Ganze zukommen könne, vielleicht auch solle.

Zum anderen zielt ein solches Theater darauf ab, aus passiven Zuschauern (mehr oder weniger) distanzlos Beteiligte zu machen, die während der Theateraufführung das liminale Experimentieren mit den im normalen, strukturierten Alltag virulenten Konflikten als ihre eigene Aufgabe oder Tätigkeit erleben.²¹⁷ Im ersten Teil der vorliegenden Untersuchung sind die sozialdiagnostischen Thesen der Mitscherlichs referiert worden, denen zufolge der Holocaust (wenigstens Ende der 1960er Jahre) noch keineswegs als im freudschen Sinne ‚bewältigt‘ gelten konnte. Damit konvergiert, wie ebenfalls gezeigt wurde, Taboris Feststellung von ‚unverdauter Trauer‘. An diese Überlegungen kann hier angeschlossen werden: Insofern Tabori seine Theaterstücke an Rituale anlehnt, bietet er seinem Publikum – verbürgt über die *Performanz* des Theaters – die Teilnahme an einem Trauerritual an, das im Alltag fehlende Erinnerungs-, Verarbeitungs- und Trauerformen für das ‚social drama‘ des Holocaust enthält und das der oder die Einzelne als für sich persönlich produktiv erleben kann.

Tabori spielt vor allem mit Elementen des Passahmahls und der Eucharistie, d.h. mit Elementen von Kernriten der jüdischen und der christlichen Religion, die zugleich die Religionen der Opfer und (überwiegend) der Täter des Holocaust sind.²¹⁸ Die Wahl gerade dieser beiden Rituale garantiert den unmissverständlichen Bezug auf die gemeinsame Geschichte. Die eucharistischen Anspielungen dürften gerade dem deutschen Publikum überwiegend gut vertraut sein, was die performative Intensität erhöhen und damit die Wirksamkeit der in Szene gesetzten Erinnerungs- und Trauerrituale steigern mag.

Drittens und schließlich ist zu fragen, welche Funktion gerade den ritualistischen *Esshandlungen* im Theater zukommt. Die Esshandlungen aus Passahmahl und Eucharistie, mit denen Taboris Theater arbeitet, haben selbst performativen Charakter, d.h. *indem* die entsprechenden Speisen verinnerlicht werden, erfüllen sich die den Ritualen eigenen Funktionen der Erinnerung oder Vergegenwärtigung, der Gemeinschaftsstiftung bzw. -festigung und der Verheißung. Wird die religiöse rituelle Performanz in theatrale ritualistische Performanz transponiert, so kommen Erinnerung, Gemeinschaftsstiftung und

²¹⁷ Turner verwendet in diesem Zusammenhang Begriff und Vorstellung des Diltheyschen ‚Erlebnisses‘; vgl. Turner 1990, S. 11.

²¹⁸ Eine Analyse der Exodus-Überlieferung, also des beim Seder-mahl vorzulesenden Haggadatextes, mit ausdrücklichem Rückbezug auf Turner unternimmt Hendel 1989.

Verheißung im szenischen Vollzug der Esshandlung zustande. Die Einverleibung symbolisiert die Erinnerung.²¹⁹ Wenn die Dramenfiguren die Inkorporation von als rituell gekennzeichneten Speisen gemeinsam vollziehen, macht dies die Essenden als Gemeinschaft erkennbar oder es macht sie allererst *zu einer* Gemeinschaft. Indem das Theater rituelle Esshandlungen integriert, übernimmt es deren „verwandelnde Auswirkungen“²²⁰.

Insofern die Zuschauer eines auf Rituale rekurrierenden Holocaust-Theaters sogar direkt zum Mithandeln aufgefordert werden (wie in einzelnen taborischen Inszenierungen durch das Verteilen von Brot), wird eine Einheit von Darstellern und Zuschauern geschaffen und die unmittelbare Teilhabe der Zuschauer an der Performanz des Trauerrituals ermöglicht.²²¹ Damit kann sich das von Turner wie von Tabori hervorgehobene therapeutische Potential des Theaters entfalten und im Falle des Gelingens einen Beitrag leisten zur *reintegration* der am ‚social drama‘ Beteiligten: zum Entwerfen und Leben einer neuen Form von deutsch-jüdischer Gemeinsamkeit.

²¹⁹ Durch den Akt des Inkorporierens wird aus der (referentiellen) Metaphorik der Inkorporation eine (performative) Symbolik des Esshandelns.

²²⁰ Fischer-Lichte 1998b, S. 23.

²²¹ Besonders deutlich und erfolgreich waren die Mitspiel-Angebote für das Publikum bei den experimentellen Inszenierungen, die Tabori in seinem Bremer Theaterlabor (1975-1978) erarbeitet hat. Da diese Inszenierungen erstens lückenhaft dokumentiert sind und zweitens kaum Verbindungen zum Holocaust-Thema hatten, gehe ich in der vorliegenden Arbeit nicht näher auf sie ein. Vgl. aber die Interviews mit beteiligten Schauspielern in: Ohngemach 1989, S. 65-101; ferner Feinberg 1997a; Feinberg 1998; Feinberg 1999, S. 83-108; Guerrero 1999, S. 79-101. – Auf das Angebot zur Teilhabe an der Performanz, das Tabori in seiner Uraufführung von *Jubiläum* dem Publikum durch das Verteilen von Brot gemacht hat, gehe ich im Interpretationskapitel zu *Jubiläum* im zweiten Teil der vorliegenden Studie ein.

Zweiter Teil: Interpretationen

I. *Die Kannibalen*: To eat or not to eat

Ich weiß sehr wohl, daß dies alles recht wenig zu dem Bild paßt, das man sich im allgemeinen von Unterdrückten macht, die sich, wenn schon nicht im Widerstand, so doch im Erdulden zusammenschließen.
(Primo Levi)²²²

Als Tabori 1969 sein erstes Holocaust-Stück *Die Kannibalen*²²³ am Berliner Schiller-Theater erstaufführt,²²⁴ erläutert er in einem Begleittext Entstehungsvoraussetzungen sowie Grundgedanken des Dramas und begründet die Wahl seiner dramaturgischen Mittel. Alle drei Aspekte verdienen Aufmerksamkeit, weil sie auch Erwartungen des Autors über die Aufnahme seines Stücks im Land der Täter reflektieren. Zu den *Entstehungsvoraussetzungen* bemerkt Tabori:

Cornelius Tabori starb vor 25 Jahren in Auschwitz, mit unantastbarer Würde, wie überlebende Zeugen versichern [...]; [...] sein Geist ließ mich keine Ruhe finden, bis dieses Stück geschrieben war; ein Stück, das weder Dokumentation noch Anklage ist, sondern eine Schwarze Messe, bevölkert von den Dämonen meines eigenen Ich, um mich und diejenigen, die diesen Alptraum teilen, davon zu befreien.²²⁵

Zum einen kommt in der Hamlet-Parallele („sein Geist ließ mich keine Ruhe finden“) zum Ausdruck, dass Tabori *als Sohn* den Mord an seinem Vater zum Thema macht, dass der Darstellungsmodus von Auschwitz also ein vermittelter, indirekter ist. Dies ist eine Lehre aus dem jahrzehntelangen Probier- und Lernprozess in der Frage der adäquaten Holocaust-Darstellung, der von der Erkenntnis ausgegangen ist, dass das Fehlen der eigenen Augenzeugenschaft die unvermittelte, ungebrochene Darstellung von Auschwitz nach Art

²²² Levi 1991, S. 88.

²²³ Mir liegt die englischsprachige Version des Stücks in der Ausgabe von Skloot vor (s. Tabori 1982). Sie unterscheidet sich an manchen Stellen deutlich von der deutschen Druckfassung in den *Theaterstücken I*. In meiner Interpretation der *Kannibalen* und der anderen Theaterstücke beziehe ich mich grundsätzlich auf die deutsche Fassung, indem ich den Band und die Seitenzahl der Ausgabe Tabori 1994a in Klammern in den Haupttext einfüge. Bei Bedarf verweise ich zusätzlich in den Fußnoten auf andere Versionen. Szenenanweisungen werden von mir kursiviert zitiert. – Die Abweichungen zwischen der englischen und deutschen Fassung der *Kannibalen* hat systematisch vor allem Stefanie Schmidt 1997 untersucht; einzelne Hinweise auch bei Feinberg 1999 und Strümpel 2000.

²²⁴ Taboris Schwiegersohn Martin Fried leitet gemeinsam mit Tabori die deutsche Erstaufführung am 13. Dezember 1969 in der Werkstatt des Schiller-Theaters.

²²⁵ Tabori 1981a, S. 37.

eines Überlebendenberichts unredlich mache und unweigerlich auch zum ästhetischen Scheitern verurteilt sei.²²⁶

Zum zweiten reflektiert die genannte Parallele den Umstand, dass Tabori seine ‚Schwarze Messe‘ gerade einem deutschen Publikum vorstellt: „in dieser Stadt, wo sie einst brüllten und marschierten“²²⁷ (und wo vielleicht auch Täter im Publikum sitzen) – ein im übrigen geradezu exorzistisch konzipiertes Unterfangen, wie es die Begriffe ‚Schwarze Messe‘, ‚Dämonen‘ und ‚von einem Alptraum befreien‘ suggerieren.²²⁸

Das traumatische persönliche Schicksal nimmt Tabori als Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit einer Frage, die nicht nur ihn umtreibt, sondern in den 1960er Jahren breit diskutiert wird. Wenn er den *Grundgedanken* der *Kannibalen* anspricht, dann gibt Tabori deutliche, gleichwohl bisher in der Forschung übersehene Hinweise auf den diskursiven Kontext, in dem das Stück entstanden ist:

Es gibt Leute – und ihre Anschauungen sind heute große Mode –, die die Geschichte allein unter dem Gesichtswinkel von Macht und Stärke betrachten; die Handlungsabläufe zusammenphantasieren, in denen die Guten nur gut bleiben können, wenn sie sich von der Tatkraft der Mörder anstecken lassen; die die Toten schmähen, weil sie mit sauberen Händen starben – so, als ob nur Feldweibel oder Henker zum Widerstand in der Lage seien.²²⁹

Tabori zielt auf die Diskussion ab, die sich an Hannah Arendts Buch *Eichmann in Jerusalem* entzündet hat.²³⁰ Arendt ist 1961 zum Eichmann-Prozess nach Jerusalem gereist und hat zunächst in fünf aufeinander folgenden Essays in der Zeitschrift *New Yorker*, dann in ihrem Buch *Eichmann in Jerusalem* (1963) von ihren Eindrücken und Erkenntnissen über den Vernichtungsprozess, Eichmanns Rolle darin und juristische Aspekte des Gerichtsverfahrens berichtet und daran theoretische Überlegungen angeschlossen. Für eine lebhaftete Kontroverse mit historischen, politischen und philosophischen Implikationen²³¹ sorgt vor allem der Umstand, dass Arendt das Verhalten der jüdischen Gemeinden, ihrer

²²⁶ Vgl. die Interviews Welker 1994b; A. Müller 1994. – Vgl. dazu ausführlicher Kap. II im ersten Teil dieser Untersuchung.

²²⁷ Tabori 1981a, S. 37.

²²⁸ Stefan Braese hat zu Recht darauf hingewiesen, dass manche Gedanken des Textes *Zur europäischen Erstaufführung* der *Kannibalen* nicht nur an das deutsche, nicht-jüdische Publikum gerichtet sind, sondern gerade auch an deutsche Juden, etwa die jüdischen Schauspieler der deutschen Erstaufführung und die Jüdische Gemeinde in Berlin (Braese 1996, S. 35). Zu den fraglichen Textstellen gehört sicher auch der Hinweis auf jene Menschen, die Taboris „Alptraum“ teilen. Die Hamlet-Parallele spricht indes deutlich dafür, angesichts der Braeseschen Ergänzungen das nicht-jüdische Publikum nicht aus dem Blick zu verlieren. Denn die ‚Re-Präsentation‘ des Verbrechens als Theaterstück vor einem Publikum, in dem auch die Verbrecher zu vermuten sind, kann als das Hamletsche Verfahren beschrieben werden, das von 1969 an Taboris Schaffen prägt.

²²⁹ Tabori 1981a, S. 38.

²³⁰ Arendts Bericht vom Eichmann-Prozess wird mitunter in der Sekundärliteratur erwähnt, allerdings nur hinsichtlich der in Deutschland Ende der 1960er Jahre günstigen Rezeptionsbedingungen für *Die Kannibalen* (im Sinne eines allgemein gestiegenen Interesses an der NS-Zeit), nicht aber hinsichtlich der Entstehungsbedingungen. Vgl. etwa Russell 1989, S. 82; Feinberg 1999, S. 208.

²³¹ Vgl. Krummacker 1964; Ring 1997.

Führungsgremien und -persönlichkeiten kritisch beurteilte. Fragen nach Passivität, Widerstand oder gar Kollaboration der Juden im Prozess ihrer eigenen Vernichtung werden in Europa, Israel und den Vereinigten Staaten einige Jahre lang rege diskutiert.²³²

Die durch den Ankläger im Eichmann-Prozess prägnant wiederholte, von Arendt aufgegriffene und dadurch für die außerhalb des Gerichtssaals laufende Diskussion noch brisanter gewordene Frage lautet „Warum habt ihr nicht rebelliert?“²³³

Zum Tod des Vaters tritt für Tabori als Schreibimpuls also die Diskussion über den angeblich mangelnden jüdischen Widerstand gegen die Vernichtung hinzu. Die Erinnerung des einen Sohns an seinen einen Vater vermischt sich mit der Frage nach dem praktisch und moralisch richtigen Verhalten der Juden insgesamt – warum haben sie nicht, warum hat er nicht rebelliert? Die Überlagerung der eigenen Erinnerung durch die ‚erinnerungspolitische‘ Frage, ob und wie die Toten „gut bleiben“ konnten, scheint ein literarisches Vermächtnis für den bis zuletzt „mit unantastbarer Würde“ ausgestatteten Vater nur noch dringlicher zu machen.²³⁴

Tabori deutet im Begleittext zu den *Kannibalen* seine Einstellung zur Frage des Widerstands an und spricht dabei auch schon das Essensthema an:

Gewalt kann eine große befreiende Kraft sein, aber es gibt Zeiten, in denen der praktischste, der menschlichste und – wenn man so will – der gewalttätigste Akt einfach in der Weigerung besteht, sich zu etwas zwingen zu lassen; eine Geste der Verneinung, die nicht ohne tiefes Geheimnis ist: nicht zu essen, obgleich man verhungert.²³⁵

Diese Aussage zeigt, was Tabori unter Widerstand versteht, nämlich ‚die Weigerung, sich zu etwas zwingen zu lassen‘. Er konkretisiert dies in den *Kannibalen* szenisch (und analog dazu im zitierten Begleittext) in einer Essensmetapher: Widerstand kann darin liegen, „nicht zu essen, obgleich man verhungert“. In seinen Notizen hat Tabori dementsprechend den dramatischen Konflikt auf die Formel „To eat or not to eat“ gebracht,²³⁶ deren

²³² In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre gewinnt die Frage nach Passivität oder Wehrhaftigkeit der Juden neue Aktualität durch den Siebentagekrieg. Auf diesen Zusammenhang geht Tabori explizit in einem Brief an Mr. Handman vom 4.7.1967 ein (vgl. Höyng 1997, S. 24f. u. Fußnote 31). – In einer Passage des Textes *Unterammergau* beschäftigt Tabori sich kritisch mit der militärischen Stärke Israels, vgl. Tabori 1981a, S. 26.

²³³ Vgl. Arendt 1986, S. 161. – Dass es den Vorwurf der Passivität schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit gab, etwa von amerikanischen Juden gegenüber den europäischen Juden, erwähnt Ruth Klüger (1996, S. 34f.).

²³⁴ Sichtet man Selbstäußerungen Taboris über die Frage, was er über die tatsächlichen letzten Tage und Stunden seines Vaters weiß, so ergibt sich ein nur vages Bild. Aus dem Rückblick berichtet Tabori Jahrzehnte später: „Man hatte mir erzählt, daß in Auschwitz am Ende richtiger Kannibalismus geherrscht haben muß. Und mein Vater hätte sich verweigert.“ (nach Welker 1994b, S. 301) Sein Vater habe auch nach der Deportation auf Höflichkeit und guten Umgangsformen beharrt, berichtet Tabori wiederholt, am prägnantesten verdichtet in einer Formel schwarzen Humors, die sich mit leichten Varianten durch zahlreiche Texte Taboris zieht: „Es wurde überhört, als mein Vater beim Eintritt in die Gaskammer sagte: ‚Nach Ihnen, Herr Mandelbaum.‘“ (Tabori 1981a, S. 11) – Vgl. auch den Text *Auschwitz-Lüge* (Tabori 1994b), in dem Tabori von seiner Spurensuche in der Gedenkstätte Auschwitz und von Erinnerungen an und Berichte über seinen Vater erzählt. – Vgl. ferner Feinberg 1999, S. 199f.

²³⁵ Tabori 1981a, S. 38f.

²³⁶ Zit. nach Strümpel 2000, S. 58.

Hamletsches Echo ‚to be or not to be‘ die Themen Tod und Selbstmord ins Spiel bringt.²³⁷ Nicht der Tod aber wäre nach Taboris Auffassung von Widerstand das Schlimmste, das den Opfern zustoßen konnte, sondern der Verlust jeder Würde.

Nach seinem theaterästhetischen Heureka bei den 1968 besuchten *Brecht-Dialogen* in Ost-Berlin stehen Tabori nun auch die *dramaturgischen Mittel* klar vor Augen, mit deren Hilfe er sich des Themas endlich anzunehmen vermag. Typisierende Figurenkonzeptionen wie „untadelige[] Helden“ und „stets unschuldige[] Opfer“ lehnt er als unbrauchbar ab; dagegen betont er, dass „Schauspiel [...] mit Spielen und Spiel“²³⁸ zu tun habe. Spielerisches Ausloten von Handlungsoptionen und produktives Erkunden von Verhaltensweisen mit „kühle[r] Neugier“²³⁹ werden gegenüber eingefahrenen Figurenschemata aufgewertet.

Diese für Tabori selbst noch neuen theaterästhetischen Erkenntnisse prägen Handlung und Figurenkonzeption seines Holocaust-Erstlings *Die Kannibalen*. Zehn Söhne von Auschwitz-Opfern und zwei Überlebende treffen sich 25 Jahre nach dem Tod der Väter, um der Toten zu gedenken und sich deren letzte Stunden im spielerischen Nachvollzug zu vergegenwärtigen. Die Handlung der *Kannibalen* spielt demnach durchgängig auf zwei Zeitebenen, nämlich zum einen Ende der 1960er Jahre (Ebene der Söhne) und zum anderen im Januar 1945 kurz vor der Befreiung des Lagers Auschwitz (Ebene der Väter): Die Söhne spielen in den Rollen ihrer Väter die Ereignisse in Auschwitz unter Anleitung der Überlebenden nach, fallen dabei aber immer wieder aus ihren Rollen, wiederholen ‚Szenen‘, diskutieren über das Verhalten der Väter, streiten über die Richtigkeit ihrer Darstellung, sprechen mitunter das Publikum direkt an und dergleichen mehr. Was sich auf der Ebene der Väter abspielt, kann somit nie als faktisches Geschehen missverstanden werden, denn es ist erkennbar immer vermittelt durch das schmerzhaft, unvollkommene und vom Scheitern bedrohte Bemühen der Söhne, sich ihren Vätern erinnernd anzunähern. Auf der Auschwitz-Ebene dient das Kulturthema Essen zur Auseinandersetzung über eine Frage von Moral und Menschenwürde: Der Häftling Puffi Pinkus isst ein Stück Brot, ohne es mit seinen ausgehungerten Mithäftlingen zu teilen. Er wird von ihnen entdeckt und in dem entstehenden Handgemenge erschlagen. Einige Häftlinge, allen voran Klaub, verfallen auf die Idee, Puffi zu kochen und zu verzehren. Onkel, eine nach dem Vorbild von Taboris Vater gestaltete Dramenfigur, versucht, seine Leidensgenossen vom kannibalischen Akt

²³⁷ Man darf auch ein Echo von Lubitschs Film *Sein oder Nichtsein* mithören; die Verbindung des shakespeareschen Dramas mit dem Nazi-Thema, die intrikate Verschachtelung von Wirklichkeit und Theater und die Komik sind Elemente von Lubitschs Film, die in den *Kannibalen* aufgegriffen und weitergeführt werden.

²³⁸ Tabori 1981a, S. 37.

²³⁹ Tabori 1981a, S. 38.

abzubringen. Während des Garvorgangs werden das Für und Wider des kannibalischen Vorhabens verbal und szenisch (d.h. durch verschiedene Rollenspiele) erörtert.²⁴⁰ Schließlich erscheint der SS-Mann Schreking, erkennt, was in der Baracke vorgeht, und stellt die Häftlinge vor die Wahl, unverzüglich das kannibalische Mahl zu essen oder in der Gaskammer zu sterben. Die Moralfrage verschärft sich durch den äußeren Zwang zu einer Frage des Widerstands: Alle wählen nun den Tod bis auf Hirschler und Heltai, die als Überlebende Zeugnis von diesem Geschehen ablegen.²⁴¹

Bisher vorliegende Interpretationen der *Kannibalen* untersuchen schwerpunktmäßig drei Komplexe: Erstens die Darstellung der Opfer (Auflösung der Täter-Opfer-Dichotomie, Konzentration auf die Psychologie der Opfertraumata),²⁴² zweitens die Mittelbarkeit der Auschwitz-Handlung und ihre explizite Thematisierung²⁴³ und drittens die programmatische Infragestellung vorangegangener Formen der Holocaust-Darstellung und die damit verbundene Erprobung neuer Techniken und Ausdrucksmittel (etwa: Witz, Grotteske, Verfremdung biblischer Motive, Verwendung brechtischer Techniken).²⁴⁴ Die zweistufig in den Dramentext eingeschriebene Moral- und Widerstandsfrage hingegen hat bisher – wenn ihr Vorhandensein nicht sogar rundweg geleugnet wird²⁴⁵ – ebenso wenig interpretatorische Aufmerksamkeit erfahren wie das meist nebenher erwähnte Kulturthema Essen.²⁴⁶ Dieses Defizit soll die folgende Interpretation beheben, indem sie die Aufmerksamkeit vor allem auf die Handlungsebene der Väter lenkt. Denn die Frage des Widerstands, verhandelt am Beispiel des Kannibalismus-Dilemmas, stellt sich ja auch im Rahmen der ‚Erinnerungspolitik‘ der Söhne nur, weil sie primär einmal die Väter betroffen hat.²⁴⁷

In einem ersten Schritt soll gezeigt werden, wie der zu Beginn der Handlung exponierte Hunger das im freien Leben erlernte Sozial- und Essverhalten der Häftlinge verändert und die kannibalische Versuchung entstehen lässt. Der zweite Abschnitt widmet sich der

²⁴⁰ Jan Strümpel hat im Detail gezeigt, wie das Spielen gegenüber dem Reden im Verlauf der Handlung immer mehr das Übergewicht gewinnt; vgl. Strümpel 2000, S. 54-87.

²⁴¹ Schon der *Jüdische Krieg* des Josephus Flavius enthält zwei Episoden, in denen Juden kollektiven Selbstmord begehen bis auf jeweils zwei überlebende Zeugen. Den Bezug dieser Überlieferung zur jüdischen und lateinischen juristischen Tradition sowie die Frage, inwiefern es sich bei den ‚zwei Zeugen‘ um einen historiographischen Topos handelt und welche Implikationen dies für die Historiographie des Holocaust hat, untersucht Ginzburg 1992.

²⁴² Feinberg 1988; Uberman 1995; Braese 1996; Pott/Sander 1997.

²⁴³ Schulz 1996; Strümpel 2000; Haas 2000; von Schilling 2001.

²⁴⁴ Russell 1989; Hadomi 1993; Hadomi 1996; Braese 1996; Perets 1998; Feinberg 1999; Strümpel 2000.

²⁴⁵ Pott/Sander 1997 bestreiten in ihrer ansonsten vorzüglichen Interpretation die ethische Dimension des dramatischen Konflikts rundweg (vgl. etwa S. 158, 178, 181f.); Feinberg 1999 hingegen stellt den dramatischen Konflikt der *Kannibalen* explizit in den Kontext der Moralfrage.

²⁴⁶ Vgl. etwa Schulz 1996, der dem „Motivkomplex des Essens“ sogar eine besondere „Reichweite“ zubilligt, aber trotzdem nicht auf ihn eingeht (S. 152).

moralischen Dimension der Frage, ob der Notkannibalismus zulässig sei, bevor im dritten Abschnitt gezeigt wird, wie die Moralfrage in eine Frage des Widerstands umschlägt. Der vierte Abschnitt geht der poetologischen Reflexion in Essensmotiven nach.

1. Hunger

a. Die Versuchsanordnung

Bei den vor den *Kannibalen* unternommenen Versuchen, das Schicksal des Vaters literarisch zu verarbeiten, hat Tabori als Grund für seine Gestaltungsschwierigkeiten den Umstand ausgemacht, dass er selbst nicht in Auschwitz war.²⁴⁸ Diesem Authentizitätsproblem begegnet er in seinem Holocaust-Erstling mit Hilfe zweier Strategien.

Zum einen hat Tabori sich bei der Ausgestaltung der dramatischen Handlung von Augenzeugenberichten über Auschwitz inspirieren lassen. Deutlicher noch als auf Viktor E. Frankls Bericht *Ein Psycholog erlebt das Konzentrationslager*, den Jan Strümpel als Taboris Hauptquelle postuliert,²⁴⁹ verweisen zahlreiche Motive der *Kannibalen* bis ins Detail auf Primo Levis Überlebendenbericht *Ist das ein Mensch?*. Schon eine Formulierung aus dem Begleittext zur europäischen Erstaufführung erinnert an den Abschnitt *Diesseits von Gut und Böse* aus Levis Bericht, in dem es um die Fragwürdigkeit der herkömmlichen Moralbegriffe innerhalb des Lagerzauns geht: Tabori nennt seine Figuren „Söhne, die versuchen, jenseits von Gut und Böse sich das Gewesene zurückzurufen, mit der kühlen Neugier von Leuten, die überzeugt sind, daß ihre Väter vor den Augen der Nachwelt bestehen werden“²⁵⁰. Die Umkehrung der Perspektive (diesseits – jenseits)²⁵¹ trägt dabei sprachlich und gedanklich dem Umstand Rechnung, dass Tabori Auschwitz eben nicht ‚von innen‘ schildert, sondern

²⁴⁷ Zu den Nachwirkungen des ursprünglichen Konflikts auf die Nachgeborenen-Generation und zu den Bemühungen und Auseinandersetzungen um Erinnerung und Gedenken vgl. Strümpel 2000, S. 76-79; von Schilling 2001, S. 103-120.

²⁴⁸ Vgl. A. Müller 1994; Welker 1994b.

²⁴⁹ Vgl. Strümpel 2000, S. 57. Frankls Buch trägt heute den Titel ... *trotzdem Ja zum Leben sagen*; vgl. Frankl 2002. – Strümpels Argument für die behauptete thematische Orientierung der *Kannibalen* an Frankls Bericht ist die Konvergenz in der Frage der inneren Freiheit und Entscheidungsfähigkeit des Menschen in der extremen Bedrohung und Erniedrigung des Vernichtungslagers. Diese Frage begegnet jedoch nicht nur bei Frankl und in den *Kannibalen*, sondern ihr wird in den Werken der Holocaustliteratur fast immer breiter Raum eingeräumt. So bezieht Feinberg die zentrale Frage der *Kannibalen* gerade nicht auf Frankl, sondern auf Primo Levi: „The question he [Tabori; D.B.] poses is in fact similar to the one brought up by Primo Levi: is it possible to maintain human dignity in the suburbs of hell, in a liminal situation (*Grenzsituation*)?“ (Feinberg 1999, S. 200). Ebenso wenig wie Strümpel legt Feinberg weitere Belege dafür vor, dass *Die Kannibalen* gerade an dem von ihr ins Auge gefassten Überlebendenbericht orientiert seien. Dies zeigt sowohl die Universalität der besagten Frage in der Holocaustliteratur als auch die Beliebigkeit, mit der in den genannten Fällen Parallelen zwischen den jeweiligen Texten behauptet werden. Dass es aber tatsächlich zahlreiche motivische Anleihen bei Levi gibt, zeigt meine Untersuchung.

²⁵⁰ Tabori 1981a, S. 38.

²⁵¹ Dieser chiasmische Bezug zu Levi ist einschlägiger als jener zu Nietzsches philosophischer Schrift *Jenseits von Gut und Böse*, der allenfalls als ein über Levi vermittelter zu bestimmen wäre.

eine Annäherung von außen, aus dem Blickwinkel der Nachgeborenen, unternimmt. Zugleich distanziert Tabori sich, ganz in Levis Sinn, von der vorschnellen Übertragung moralischer Maßstäbe von der ‚normalen‘ Welt auf die Welt des Lagers und plädiert für eine Haltung der ‚kühlen Neugier‘. Levis Versuch, die eigene Lagererfahrung gedanklich auf Distanz zu bringen, äußert sich entsprechend in der Überlegung, „daß das Lager, und zwar in beachtlichem Maße, auch eine riesige biologische und soziale Erfahrung gewesen ist“²⁵². Der Naturwissenschaftler Levi beschreibt die ‚Versuchsanordnung‘ folgendermaßen:

Tausende von Individuen, voneinander verschieden nach Alter, Stand, Herkunft, Sprache, Kultur und Sitten, sperre man hinter Stacheldraht und unterziehe sie dort einer Lebensweise, die konstant, kontrolliert, für alle identisch ist und unterhalb aller Bedürfnisse liegt: Kein Experimentator könnte sich etwas Rigoroseres ausdenken, um zu ermitteln, was vom Verhalten des Lebewesens Mensch im Kampf ums Leben wesensbedingt und was erworben ist.²⁵³

Tabori, dessen Œuvre insgesamt einen „Hang zum Planspiel“²⁵⁴ offenbart, versetzt in den *Kannibalen* die *dramatis personae* in eine solche Lage, allerdings wegen des Fehlens eigener Augenzeugenschaft und gattungsbedingt mit Abwandlungen. Da Tabori über keine eigene Lagererfahrung verfügt, erhöht er – hier kommt die zweite Strategie zum Tragen – die Komplexität durch eine Verdoppelung des Experiments. Die Lagererfahrung der Opfer wird wie durch ein Prisma gebrochen, da die Väter und ihr Tun nur als „Emanationen“²⁵⁵ der Erinnerungsarbeit der Söhne (und der Überlebenden) erscheinen. Nur momentweise lassen sich die Identitäten von Vätern und Söhnen deutlich voneinander unterscheiden; zumeist ist die Zuordnung einer Replik zu nur einer der Figuren (Vater oder Sohn) bzw. Spielebenen nicht möglich. Vergangenheit und Gegenwart sind interdependent und gleichermaßen präsent.²⁵⁶ Der dramatische Konflikt ist damit nicht nur auf der Auschwitz-Ebene angesiedelt, auf der um die moralische Zulässigkeit des kannibalischen Mahls gerungen wird. Auch auf der Nach-Auschwitz-Ebene werden konfligierende Einstellungen der Nachgeborenen zu dieser Frage deutlich, und es wird zudem über den angemessenen Umgang mit der traumatischen Vergangenheit gestritten.

Der Wahl der Gattung Drama ist andererseits eine Reduzierung der Komplexität geschuldet. Zum einen beschränkt Tabori den ‚Versuch‘ *personell* auf zwölf Häftlinge (bzw. zehn Söhne und zwei Überlebende), einen SS-Mann (bzw. seinen Sohn) und einen Kapo, zum anderen begrenzt er ihn *zeitlich* auf den letzten Tag vor der Befreiung des Lagers Auschwitz. Und schließlich konzentriert er das Experiment *thematisch* auf den in dieser

²⁵² Levi 1991, S. 83.

²⁵³ Levi 1991, S. 84.

²⁵⁴ Strümpel 1995, S. 5. – Harth (1997, S. 15) nennt Taboris Stücke „laborähnliche Versuche“.

²⁵⁵ Diesen treffenden Begriff hat Jan Strümpel (2000, S. 61) geprägt.

²⁵⁶ Vgl. Feinberg 1999, S. 201f.; Strümpel 2000, S. 59-62.

letzten Phase der Lagergeschichte besonders virulenten Hunger, den Faktor, der das Leben nach Levis Auskunft in extremer Weise „unterhalb aller Bedürfnisse“ hielt.

b. „Das Lager *ist* der Hunger“ (Primo Levi)

Im Mittelpunkt der „biologische[n] und soziale[n] Erfahrung“ in Taboris Drama steht also das Essen, genauer: der Hunger und die Versuchung des Kannibalismus. Bei der Ausgestaltung dieses Themas übernimmt Tabori zahlreiche Motive von Primo Levi. Besonders der Abschnitt *Geschichte von zehn Tagen* aus Levis Bericht lässt sich als Quelle erkennen.²⁵⁷ In diesem Abschnitt erzählt Levi von der Zeit zwischen dem Abzug der SS-Mannschaften aus dem Lager und dem Eintreffen der Roten Armee (18. bis 27. Januar 1945), die vom völligen Zusammenbruch der Lebensmittelversorgung, von Bombenangriffen, vom Ausfall der Heizungen in den Baracken und vom in vielen Fällen vergeblichen Überlebenskampf der verbliebenen Häftlinge gekennzeichnet war. Die Situation der *Kannibalen* ist vergleichbar: Die Zeit der Handlung auf der Auschwitz-Ebene lässt sich angeben mit einem „Sabbatmittag im Januar“, jenem Tag, „als sie befreit wurden“ (I, 35); die Lagersirenen sind zum Zeitpunkt der Handlung schon „zwei Wochen außer Betrieb“ (I, 18), „die Köche auf einem Lastwagen weggefahren“ (I, 25), die Häftlinge werden offensichtlich nicht mehr zur Arbeit abkommandiert und warten auf die Befreier.²⁵⁸

Levi verbrachte diese Zeit in einer Krankenbaracke zusammen mit zehn Leidensgenossen, die ‚nach Alter, Stand, Herkunft, Sprache, Kultur und Sitten‘ so bunt zusammengewürfelt sind, dass man in ihnen mühelos die Vorbilder für Taboris Figuren erkennen kann. Auch diese zählen elf Mann, nachdem Puffi erschlagen worden ist. Unter Levis Mithäftlingen befand sich ein älterer ausgezehrter Ungar namens Sómogyi, der kurz vor seinem Tod seine letzte Brotration den Mithäftlingen ‚vermachte‘ und dessen langsames und qualvolles Sterben eindrücklich geschildert wird.²⁵⁹ Wie sein Schicksal, so könnte auch das eines anderen namenlosen „alte[n] Ungar[n]“, den Levi tot, „in der Gebärde des Hungernden“²⁶⁰ erstarrt, neben einem Kartoffellager erblickte, Taboris Bedürfnis weiter verstärkt haben, dem Sterben seines Vaters ein literarisches Denkmal zu setzen.

Weitere Motive weisen Parallelen zwischen den Texten auf: die Unfähigkeit der Häftlinge, sich ohne Lagersirene und Uhr zeitlich im Tagesverlauf zu orientieren,²⁶¹ vor der Baracke

²⁵⁷ Vgl. Levi 1991, S. 143-165.

²⁵⁸ Allerdings ist die Situation, die in den *Kannibalen* skizziert wird, keinesfalls als historisch anzusehen. Dass der SS-Mann Schreckinger noch Stunden vor der Befreiung von Auschwitz durch die Rote Armee Häftlinge ins Gas schickt und sich die Zeit nimmt, das kannibalische Mahl zu verzehren, ist historisch nicht möglich. Elemente aus Levis Bericht und andere Motive werden zeitlich zusammengezogen und zugespitzt.

²⁵⁹ Levi 1991, S. 162-165.

²⁶⁰ Levi 1991, S. 160.

²⁶¹ Vgl. I, 18f. und Levi 1991, S. 149.

sich türmende Leichenberge,²⁶² eine im Kampf ums Essen gründende, sich langsam wie in Zeitlupe oder unter Wasser vollziehende Schlägerei²⁶³ und die „Hungerphantastereien“, d.h. die Erzählungen von früher verzehrten Speisen und die ausführliche Wiedergabe von Rezepten, mit denen die Häftlinge sich gegenseitig unterhalten.²⁶⁴ Levi erwähnt die Benutzung von Essnapfen als Fäkalieneimer;²⁶⁵ in den *Kannibalen* gehört zu den spärlichen Requisiten ein „großer Kochkessel, der als Pißeimer dient“ (I, 4), später ausgewaschen und wieder als Kochgeschirr verwendet wird, nun aber für die Menschenbrühe (vgl. I, 10). Die mehrfache Umnutzung des Gefäßes (für ‚normale‘ Speisen, für Exkremente, für die kannibalische Speise) ist in Taboris Stück ein zentrales theatrales Zeichen für das rasche Umschlagen von Genuss in Ekel und von Ekel in Genuss, vom Miteinander in die Aggression und umgekehrt unter den KZ-Bedingungen und damit für die Instabilität der sozialen Beziehungen, die sich in der Essensfrage fokussieren.²⁶⁶

Besonders deutlich sind die Anregungen Levis für Tabori, wenn es um die Ausgestaltung der Hungersituation der Häftlinge geht. So formuliert Levi die alles beherrschende Macht des Hungers in Auschwitz folgendermaßen:

Aber wer könnte sich vorstellen, einmal keinen Hunger zu haben? Das Lager *ist* der Hunger. Wir selber sind der Hunger, der lebende Hunger.²⁶⁷

Der Darstellung dieses dringenden Hungergefühls widmet Tabori die Exposition der *Kannibalen*. Mit einem ähnlich konstruierten syntaktischen Parallelismus und einer vergleichbaren Epipher erinnert ein Gespräch zwischen Hirschler und Heltai explizit an Levis Sentenzen:

HELTAI: Du bist auf ihn losgegangen – so!

HIRSCHLER: Na, sehr hart kann ich ihn aber nicht getroffen haben. Wollen wir sagen, ich hab ihn mit der Faust gestreift?

HELTAI: Gestreift? Du hast ihm fast den Schädel eingeschlagen!

HIRSCHLER: Ich hatte Hunger.

HELTAI: Na, klar hattest du Hunger. Wir hatten alle Hunger. (I, 14)

Dieser aus der Retrospektive (also auf der Nach-Auschwitz-Ebene) gesprochene Dialog verdeutlicht zum einen, dass die Überlebenden keine vollkommen verlässlichen Zeugen des Geschehens sind, weil sie eigenes Fehlverhalten verdrängen und weil damit ihre Erinnerung immer von eigenen Interessen und Bedürfnissen getrübt sein kann.²⁶⁸ Zum anderen betont

²⁶² Vgl. I, 19 und Levi 1991, S. 158, 161.

²⁶³ Vgl. I, 13 und Levi 1991, S. 154.

²⁶⁴ Vgl. I, 11, 19f., 42 und Levi 1991, S. 71f.

²⁶⁵ Vgl. Levi 1991, S. 156.

²⁶⁶ Hadomi (1996, S. 83) hebt als mit dem Pisseimer verbundene Assoziation „a possible communal experience of food-sharing with aggressive and degrading practices“ hervor.

²⁶⁷ Levi 1991, S. 71.

²⁶⁸ Vgl. dazu Schulz 1996, S. 153; Strümpel 2000, S. 65f. – Russells Auffassung, Hirschler und Heltai „seem to be reliable (if not particularly commendable) narrators“, ist damit als unzutreffend widerlegt (Russell 1989, S. 58).

er die Macht des Hungers: Der Hunger hat Hirschler zum Schläger werden lassen, also ein Verhalten bewirkt, das ihm im freien Leben so fremd ist, dass er sich daran nicht erinnert. Die Figur der Epipher legt die Deutung nahe, dass am Ende alles Verhalten der Ausgehungerten immer auf eine Erklärung hinausläuft, eben den Hunger.

Explizit äußert auch Ghoulos seinen Hunger, als Onkel vom kannibalischen Frevel abzuschrecken versucht:

ONKEL: [...] Ihr habt euren Vater geschlachtet, er dient euch zur Speise. Ich werde mich diesem Greuel widersetzen bis zum letzten Hauch!

GHOULOS *außer Atem*: Hauch? Was für'n Hauch? Der letzte Hauch? Oh, sehr schön ausgedrückt. Aber, entschuldige, [...] ich habe Hunger. Verstehst du mich? Ich...habe...Hunger! Du bist wunderbar, aber wenn du noch einmal dein stinkendes Maul aufmachst, dann schlage ich dir den Schädel ein! (I, 12)

Ghoulos greift Onkels Begriff Hauch auf und kontrastiert ihn mit seinem ‚stinkendem Maul‘. In dieser Beleidigung schwingt nicht nur die vom Hunger verursachte Unduldsamkeit, ja Aggressivität von Ghoulos mit (Androhung von Schlägen), sondern das ‚stinkende Maul‘ verweist auch auf einen konkreten körperlichen Effekt des chronischen Hungers, nämlich auf den Mundgeruch. Die unmittelbaren Folgen des Hungers lassen also den Gebrauch solch erhabener Begriff wie ‚Hauch‘ und vor allem die mit ihnen verbundenen Vorstellungen von moralischem Verhalten fragwürdig werden.²⁶⁹

Implizit gibt es eine ganze Reihe von Indikatoren der Übermacht des Hungers. Onkel wirft dem Jungen Ramaseder vor, nicht genügend Disziplin aufzubringen, um sich bei der Essensausgabe hinten in der Schlange anzustellen, denn „unten im Topf ist die Suppe am besten“ (I, 7). Der Heißhunger aber macht Ramaseder unvernünftig, so dass er nur die dünnere, von oben geschöpfte Suppe bekommt. Ein solcher Hinweis auf den größeren Nährwert der von unten aus dem Topf geschöpften Suppe ist auch bei Levi zu finden.²⁷⁰

Ein weiteres anschauliches Beispiel für die Auswirkungen des Hungers stellt der Streit darüber dar, wer eine Fliege essen darf:

KLAUB: *eine Fliege verfolgend* Bsss. Bsss.

Er will sie fangen, da kommt ihm Onkel um Haaresbreite zuvor.

ONKEL: *triumphierend* Bsss. Bsss.

Die anderen applaudieren.

RAMASEDER: Darf ich die haben, Onkel?

ONKEL: Fang dir doch deine eigene Fliege, verdammt noch mal!

DIE ANDEREN: *shockiert* Bsss!

ONKEL: Warte, es tut mir leid, komm her zu mir, Junge. [...]

Er schiebt Ramaseder die Fliege in den Mund. (I, 7)

²⁶⁹ Der Dialog zwischen Onkel und Ghoulos und die jeweiligen Schlüsselwörter ‚Hauch‘ und ‚stinkendes Maul‘ können als Paradebeispiele für erhabenes und groteskes Sprechen über den Holocaust gelten. Diesen Gegensatz und Taboris dezidierte Hinwendung zu den Darstellungsmitteln der Groteske behandelt ausführlich, allerdings ohne auf das genannte Beispiel einzugehen, Perets 1998.

²⁷⁰ Vgl. Levi 1991, S. 73.

Sogar das nach normalen Maßstäben ekelerregende Insekt, das als besonders abstoßend und unrein gilt, weil es sich auf Kot setzt, avanciert zur begehrten Nahrung. Dies zeigt die Intensität des Hungers ebenso eindrücklich wie der Hinweis auf einen ehemaligen (inzwischen wohl toten) Mithäftling, der „seine eigene Scheiße aß“ (I, 10) und damit nicht nur alle üblichen Ekelschwellen unterschreitet, sondern gewissermaßen auch den kannibalischen Akt in der Form eines denkbar widerwärtigen Autokannibalismus vorwegnimmt.²⁷¹

Wie Brot schmeckt, hat Onkel wegen der langen Entbehrung vergessen: „Ich bin einfach neugierig, wie Brot schmeckt.“ (I, 6) Und auch was Milch ist, scheint den Häftlingen entfallen zu sein, bis Haas und Lang eine stillende Mutter und ihr Baby mimen und damit das Ernahrungsmittel und auch seine beruhigende, tröstende, Geborgenheit und Liebe vermittelnde Funktion in Erinnerung bringen (vgl. I, 25f.).

Ausgerechnet der an dieser ‚Milch-Szene‘ beteiligte Lang berichtet, im weiteren Verlauf der Handlung aus seiner Rolle heraus tretend, in der dritten Person davon, wie das physische Bedürfnis nach Essen sogar die Mutterliebe zu verdrängen vermag:

Er legte es immer darauf an, seiner Mutter einen Schrecken einzujagen – kletterte auf Berge – – verliebte sich – – rauchte zuviel – – aber seine verdammte Mutter war durch nichts zu erschüttern. Das letzte Mal, als er sie sah...auf der anderen Seite des elektrischen Drahts... knabberte sie an einer Mohrrübe...Stellt euch vor, damals hatten sie noch Mohrrüben...Er ging nahe an den Draht heran – – *Er hebt eine Hand mit gespreizten Fingern und nähert sie langsam Onkels ebenfalls in gleicher Weise erhobenen Hand.* – – ganz nahe – – er berührte ihn fast. Er begab sich in Lebensgefahr. Aber seine Mutter verzog keine Miene. (I, 51)

Die ersten, leicht komisierenden Beispiele für Langs pubertär anmutendes, provokatives Verhalten gegenüber seiner Mutter bewegen sich ebenso im Rahmen des Alltäglichen wie die Gelassenheit der Mutter. Doch das Wagnis der Annäherung an den elektrisch geladenen Zaun im KZ sprengt diesen Rahmen: Es ist nicht als etwas übersteigerte Form der Provokation zu deuten, sondern als verzweifelter Versuch, etwas von der Mohrrübe abzubekommen, ungeachtet der Lebensgefahr. Das völlige Ausbleiben einer Reaktion von der Mutter wiederum lässt sich ebenfalls nicht als überzogene Ungerührtheit erklären,

²⁷¹ Birgit Haas deutet die Fliegenszene als Widerspruch Taboris gegen Brechts Satz „Die Abwehrhaltung gegen eine Fliege ist zunächst noch kein gesellschaftlicher Gestus [...]“. (Brecht 1993b, S. 330) Dem ist entgegen zu halten, dass Taboris keine Abwehrhaltung, sondern die doch sehr ungewöhnliche Einverleibung einer Fliege vorführt. Im Fliegenfressen zeigt sich die verzweifelte Lage der Hungernden besonders eindrücklich, so dass ich auch Haas' folgender Bewertung nicht zustimmen kann: „Die ausführliche Darstellung des Fliegenfangens wirkt wegen der Belanglosigkeit lächerlich und überflüssig.“ (Haas 2000, S. 59) Dieses Beispiel zeigt, dass Haas' ohnehin fragwürdiger Ansatz, demzufolge Taboris Œuvre nicht in erster Linie der Erinnerung an den Holocaust verpflichtet, sondern bloße „parodistische Destruktion des Theaters“ (Haas 2000, S. 12) und insbesondere des Epischen Theaters Brechts sei, mitunter zu ungenauem Lesen der Dramentexte führt. Denn belanglos kann das Fliegenfangen und -fressen nur nennen, wer über die dargestellte Not der *dramatis personae* hinwegzulesen bereit ist.

sondern nur mit Rekurs auf die Erniedrigung durch extremen Hunger: Das Stillen des eigenen Bedürfnisses ist im Lager wichtiger geworden als die Sorge um den Sohn.

c. Menschen fressen

Levi berichtet davon, „daß nur die ‚hohen Nummern‘ ihr Brot in der Tasche behalten“;²⁷² von den anderen, schon länger der ständigen Unterernährung ausgesetzten Häftlingen sei „keiner imstande [gewesen], sein Brot auch nur ein halbe Stunde lang aufzubewahren“. Außer dem Hunger habe auch die Erfahrung, „daß der Magen der sicherste Tresor gegen Diebstahl und Erpressung sei“, zum sofortigen Verschlingen des Brots geführt.²⁷³ Die Gefahr des Brotdiebstahls stellt Tabori an den Beginn seiner Exposition. Puffi, schon im Personenverzeichnis eingeführt als „ein fetter Mann“ (I, 4), der demnach noch die Kraft hat, sein Brot aufzuheben, schleicht sich heimlich in eine Ecke, um dort ungestört zu essen: „Aus der Achselhöhle holt er ein Stück Brot heraus. Er betastet es, riecht daran, küßt es.“ (I, 5) Der erotisch konnotierte Umgang mit dem Brot, das durch das asyndetische Trikolon betonte stufenweise ablaufende, synästhetische Sich-Nähern (betasten-riechen-küssen) unterstreichen den hohen Wert des Brots.

Primo Levi berichtet weiter, dass der Kapo seines Arbeitskommandos statt vom ‚Essen‘ nur vom ‚Fressen‘ gesprochen habe und erläutert dies so:

Das sagt er nicht aus Spott und Hohn, sondern weil das, was wir da in größter Hast stehend tun, wobei wir uns Mund und Kehle verbrennen und nicht einmal Zeit haben, Atem zu holen, ein ‚Fressen‘ von Tieren und wahrlich kein ‚Essen‘ von Menschen ist, die gesammelt bei Tisch sitzen. ‚Fressen‘ ist der angebrachte und von uns allgemein gebrauchte Ausdruck.²⁷⁴

Der übergroße Hunger führte demnach dazu, dass Menschen sich um die Ess-Etikette nicht mehr scherten, sondern nur an der möglichst schnellen Dämpfung des nagenden Hungers interessiert waren, dass Menschen *fressen*, Tieren gleich. Tabori verknüpft diese ‚Vertierung‘ der Hungernden mit dem Motiv des Brotdiebstahls. Puffis Genuss wird entdeckt, weil das harte Brot beim Kauen Geräusche verursacht:

Klaub, Ghoulis und der Zigeuner fangen an, nach dem Esser zu suchen. Sie halten inne, sie spähen, sie lauschen. Sie öffnen Haas mit Gewalt den Mund, um nachzusehen, ob sich Brotkrumen darin finden.

PUFFI: K-r-r-ump.

Sie drehen sich um. Sie beobachten ihn. Der Speichel tropft ihnen vom Kinn, wie Hunden. [...]

Krrump.

Er bemerkt sie. Er versucht, aus dem Raum zu entkommen.

²⁷² Die Auschwitz-Häftlinge bekamen Häftlingsnummern in den Arm eintätowiert. Je später das Aufnahmedatum lag, desto höher fiel die Nummer aus.

²⁷³ Levi 1991, S. 72.

²⁷⁴ Levi 1991, S. 73.

KLAUB: Schnappt ihn!

Sie stürzen sich auf Puffi.

[...]

Sie lassen Puffi liegen und trotten eilig mit den erbeuteten Brotstücken an ihre Plätze. Sie essen gierig, grunzend und schmatzend. (I, 5f.)

Die Reaktion der anderen Häftlinge lässt an Jagdszenen denken, wenn sie ‚innehalten‘ – ‚spähen‘ – ‚lauschen‘, um die Witterung ihrer Beute aufzunehmen. Das hier zum zweiten Mal eingesetzte asyndetische Trikolon verstärkt die Atmosphäre der Anspannung, Bedrohung und „Gewalt“. Das bei jeder neuen Kaubewegung Puffis hörbar werdende Geräusch lässt das Verhalten der anderen stufenweise zum Tierhaften eskalieren: Zunächst läuft der Speichel wie bei „Hunden“, schließlich bricht die Treibjagd los, die Häftlinge ‚schnappen‘ Puffi, erbeuten das Brot und fressen ihre Beute wie Tiere: „eilig“, „gierig, grunzend und schmatzend“.

Tabori malt in der Exposition die Folgen aus, die der nagende Hunger auf die Menschen hat: Er lässt sie verrohen, macht Diebe, ja Totschläger aus ihnen, denn Puffi bleibt nach dem Gerangel um das Brot tot am Boden liegen. Damit ist gleich zu Beginn der *Kannibalen* das szenisch eindrücklich gestaltet, was Jan Strümpel treffend als „Täterpotential im Opfer“²⁷⁵ bezeichnet hat.

Aber Tabori zeigt nicht nur, dass im KZ Menschen fressen. Er zeigt auch das Menschenfressen im KZ. Die Idee, den erschlagenen Puffi zu zerteilen, zu kochen und zu verzehren, entsteht zufällig, durch eine doppeldeutige Formulierung. Onkel sagt neben der Leiche des Gänseleberexporteurs: „Möge seine Grabschrift lauten: ‚Er speiste seine Mitmenschen.‘“ (I, 8) Der Doppelsinn des Worts ‚Speisen‘ löst zuerst bei Klaub und Weiss den Gedanken an ein mögliches kannibalisches Mahl aus:

KLAUB: Moment mal.

Er zieht langsam die Decke weg. [...]

Weiss entblößt Puffis Bauch. Er befühlt ihn sachkundig. [...] Weiss zieht Puffi einen Schuh und Strumpf aus, befühlt die Wade, wechselt einen Blick mit Klaub. Alle sehen wie gebannt zu. Weiss läßt das Bein fallen, das Signal: Puffi wird ausgezogen. (I, 8)

Die beiden Häftlinge, die auf den kannibalischen Gedanken verfallen und seine Durchführbarkeit prüfen, sind in je verschiedener Hinsicht „sachkundig“: Weiss ist von Beruf Koch und kann deshalb praktisch-fachmännisch Puffis Leiche wie einen großen Braten betasten und befühlen. Der Medizinstudent Klaub liefert die theoretisch-physiologische Argumentation für den Kannibalismus.

²⁷⁵ Strümpel 2000, S. 77.

2. Das Fressen und die Moral

a. „Fleisch ist Fleisch“

Klaub trägt als Medizinstudent sein physiologisches Wissen über Nährwert und Verträglichkeit des Menschenmahls vor:

KLAUB: tritt währenddessen nach vorn, verbeugt sich vor dem Publikum Als angehender Mediziner erklärte er ihnen, daß sie keinerlei üble Folgen zu befürchten brauchten, wie z.B. Gastritis oder Brechdurchfall – und bei richtiger Zubereitung, geschmort, gekocht oder auch gebraten, und gut gekaut – das versteht sich von selbst, jeder Bissen muß ordentlich gekaut werden, am besten sechs- oder siebenmal – müßte der Geschmack angenehm und der Nährwert hoch sein. Schließlich und endlich sei der Unterschied geringfügig. (I, 8f.)

Was Klaub unter „keinerlei üble[n] Folgen“ versteht, beschränkt sich auf physiologisch-medizinische Fragen. Die Begründung für die gute Verträglichkeit der kannibalischen Speise sieht Klaub dabei im wohl biochemisch ‚geringfügigen Unterschied‘ zwischen Menschen- und Tierfleisch. Dass es jenseits dieser naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise indes einen beträchtlichen Unterschied gibt, verrät die Figurenrede aber gegen ihre Absichten auch: Die relativ breit ausgeführte Vorstellung, dass man das Fleisch gründlich durchkauen müsse, um es genießbar zu machen, dürfte bei jedem Zuschauer, der sich diesen Gedanken ausmalt, ein Ekelgefühl verursachen, das der Behauptung des ‚geringfügigen Unterschieds‘ heftig widerspricht. Eine solche Publikumsreaktion wird auch durch die performative Anlage dieser Replik mit hervorgerufen: Klaub spricht das Publikum direkt an, so als spräche er innerhalb seiner Rolle seine Mithäftlinge an. Das bewirkt eine Aufweichung der Grenze zwischen den dargestellten Figuren (Söhnen und Vätern) und dem Publikum. Mit der Anpreisung der kannibalischen Speise konfrontiert, muss das Publikum sich fragen, wie es sich selbst zum Dilemma der Häftlinge stellen würde.²⁷⁶

Gerade Hirschler als Überlebender greift Klaubs Argumentation auf und vertritt sie dem protestierenden Onkel gegenüber besonders nachdrücklich:

HIRSCHLER: Hör zu, Onkel, laß uns die Dinge mal richtig sehen. Der Kuchen ist zu klein, es langt nicht für alle. [...] vielleicht sind wir heute zufällig auf die eleganteste Lösung gestoßen. Die Friedhöfe sind voll von Leckerbissen; die Öfen arbeiten, daß es nur so raucht, und hübsche fette Selbstmörderleichen schwimmen in jedem Bach. Und all dies absolut brauchbare Material liegt ungenutzt herum! [...]

LANG: Onkel, sei doch vernünftig! (I, 11)

Der erschlagene Puffi wird als ‚absolut brauchbares Material‘ betrachtet, das es zu explorieren gilt. Im Sinne einer amoralischen Nutzenlogik mag man das „die eleganteste

²⁷⁶ Dass in dieser Replik Klaubs eine Strategie der Aktivierung greift, hat zuerst Perets hervorgehoben; vgl. Perets 1998, S. 130.

Lösung“ nennen, weil man ungenutzte Ressourcen erschließt, um Versorgungsprobleme zu lösen. Dieser von allen moralischen Fesseln befreite Zweckrationalismus wird Onkel als die Position entgegen gehalten, die er ‚vernünftigerweise‘ zu übernehmen habe.

Der Kannibalismus wäre die letzte Konsequenz dieser Haltung, die treffend „Endlösung im Kleinen“ genannt worden ist: „Nicht nur der Leib des Ermordeten wird ausgeschlachtet, auch seine Kleidung wird buchstäblich bis auf das letzte Hemd verwertet“,²⁷⁷ wie die Vorbereitungen des Kochvorgangs zeigen. Das Brennholz für den Ofen wird aus einer ‚leergewordenen‘ Pritsche herausgebrochen und Weiss bindet sich aus Puffis Unterwäsche eine Kochschürze (vgl. I, 9). Damit haben die Häftlinge „das nationalsozialistische Prinzip von Vernichtung und Verwertung menschlichen Lebens“²⁷⁸ übernommen; sie praktizieren es nun untereinander.

Klaub ergänzt die zweckrationalistische Haltung um das nächstliegende Argument, den eigenen Überlebenswillen:

Fleisch ist Fleisch, und mein Vater im Himmel kann mich am Arsch lecken! *Wandert herum* [...] In jeder Küche wird täglich gemordet! Hühnchen werden geschlachtet, Fischen wird der Kopf abgeschnitten und so weiter – wo soll man da die Grenze ziehen? [...] Fleisch ist Fleisch, und ich will existieren [...]. (I, 57)

Den Kern von Klaubs Argumentation bildet eine wiederholte Tautologie: ‚Fleisch ist Fleisch‘. In ihr gewinnt sprachlich die für Klaub einzig erfolgversprechende Strategie der Kannibalismus-Legitimierung Form, nämlich die strikte Abweisung und Ausklammerung aller denkbaren soziokulturellen, zivilisatorischen und religiösen Kontexte dieses besonderen Fleischverzehrs. Um die Stichhaltigkeit seiner Argumentation zu belegen, verwischt er die Grenze zwischen Tier- und Menschenfleisch mutwillig, wenn er hyperbolisch behauptet, in jeder Küche werde „täglich gemordet“. Schließlich verteidigt er das moralisch fragwürdige Vorhaben mit dem Überlebenswillen, um das Verständnis und die Zustimmung möglichst aller Leidengenossen zu erreichen.

Die Dynamik der Handlung macht indes deutlich, dass es nicht bei *einem* zufällig sich anbietenden Fall von Kannibalismus bleibt, wenn diese Art von moralfreier, materialistischer Betrachtung des Menschenmahls sich einmal durchgesetzt hat. Bei einer Rangelei der Hungernden, die ungeduldig auf das Garwerden des Mahls warten, würgt Zigeuner Ghoulos zunächst am Hals und „beißt ihn“ dann sogar „in den Nacken“, wie ein Tier seine Beute beißt. Die Art der Aggression, das Beißen, verrät schon den möglichen Endpunkt einer solchen Auseinandersetzung, nämlich den Kannibalismus. Heltai trennt die beiden mit der Ermahnung: „Man spielt nicht mit seinem Essen, Junge!“ (I, 19) Dabei

²⁷⁷ Pott/Sander 1997, S. 155.

²⁷⁸ Ebd.

weist er bezeichnenderweise nicht etwa auf den nach normalen moralischen Maßstäben verwerflichen Kannibalismus hin, um ihm vorzubeugen. Er bedient sich vielmehr in zynischer Weise einer aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissenen Benimmregel bei Tisch, um das potentiell nächste kannibalische Mahl gerade unversehrt zu erhalten.

In einem Gerangel um das garende Menschenmahl wird auch der Junge Ramaseder versehentlich erstochen.²⁷⁹ Er ist das zweite Opfer der unter den Häftlingen bestehenden Spannungen und Aggressionen, die sich direkt aus ihrem übermächtigen Hunger ableiten. Daher fragt Onkel provokativ: „Das Mittagessen für morgen?“ (I, 42), bevor er Ramaseder außerhalb der Baracke zu begraben versucht. Die Beispiele von Ghoulos und Ramaseder zeigen, dass der kannibalische Gedanke eine Eigendynamik entwickelt, die die fragile Solidarität der Opfer untergräbt und ihr ‚Täterpotential‘ aufdeckt und aktiviert. Als einzige Rechtfertigung steht der von Klaub auf den Begriff gebrachte Überlebenswille des Einzelnen im Raum: „ich will existieren“ (I, 57).

b. Die Moral der Verweigerung

Einzig Onkel, die nach dem Vorbild von Taboris Vater gestaltete Figur, widersetzt sich hartnäckig der Idee, Puffi zu verspeisen. Er bemüht sich, als moralische Autorität einen Rest von sozialem Verhalten unter den Häftlingen aufrecht zu erhalten, und integriert in seine moralische Argumentation Elemente aus der Zivilisationstheorie und der Religion.

Als Onkel begreift, dass Puffi erschlagen worden ist, bringt er das animalisch-aggressive Verhalten seiner Mithäftlinge auf den Begriff: „Ihr Tiere!“ (I, 6) Der Beschimpfung folgt Onkels ethisches Credo:

Schweine halten es nicht durch, Hunde halten es nicht durch, und die Fliegen fallen tot auf die Erde. [...] Nur der Mensch hält durch... [...] Es gibt nur einen Weg, um durchzuhalten, und das ist Höflichkeit; [...] Aber solltet ihr jemals so werden wie die, was Gott verhüten möge, dann könnt ihr euch ebensogut gleich aufhängen – [...] (I, 6)

Onkel begreift die erniedrigenden Lebensumstände im KZ als Prüfung für die Menschenwürde: es gilt, ‚durchzuhalten‘ und nicht zu ‚werden wie die‘. Der offenkundigen Gefahr, dass die Opfer ‚wie die werden‘, nämlich wie die implizit mit Tieren gleichgesetzten Verfolger, dieser Gefahr hält Onkel die ‚Höflichkeit‘²⁸⁰ als Signum des Menschbleibens entgegen. Die Angleichung der eigenen Verhaltensstandards an jene der

²⁷⁹ Wie im Falle von Puffis Kaugeräusch kommt das gewalttätige Geschehen durch ein Ess-Geräusch in Gang, wenn Weiss die Menschenbrühe schmatzend probiert; vgl. I, 37.

²⁸⁰ Man kann in dem Begriff ‚Höflichkeit‘ die Bedeutung von ‚Etikette‘/‘kultivierte Umgangsformen‘ mithören, die Nobert Elias anhand der Begriffe ‚courtoisie‘, ‚civilité‘ und ‚civilisation‘ als zentrale Vorstellungen bei der zunehmenden Ausbildung der Affektbeherrschung im *Prozeß der Zivilisation* expliziert und am Verhalten beim Essen exemplifiziert. Vgl. Elias 1990, Bd. 1, S. 65-174.

Täter käme nach Onkels Auffassung dem symbolischen Tod des Subjekts gleich: „dann könnt ihr euch ebensogut gleich aufhängen“.²⁸¹

Doch Onkel selbst wird auch als anfechtbar in seinem zivilisierten Verhalten charakterisiert. Er tadelt die anderen zwar wegen des Gerangels um Puffis Brot, bittet im gleichen Atemzug aber auch um einen Anteil an der Beute: „Schämt ihr euch nicht? Kriege ich auch ein kleines Stück?“ (I, 6) Der Hunger unterhöhlt auch Onkels Verhalten, so dass die moralische Autorität des Gruppenältesten in der Frage des Kannibalismus von Klaub leicht angegriffen werden kann:

GHOULOS: Der Topf wurde ausgewaschen und mit Schnee gefüllt.

ONKEL: *stößt den Topf von der Ofenplatte; er kollert mit Getöse nach vorn, wird von Haas aufgehalten.* Ich verbiete euch, damit fortzufahren. Ich will in der Hölle schmoren, wenn ich euch fortfahren lasse!

KLAUB: *zu Haas* Stell ihn wieder drauf.

Haas schickt sich an, den Topf zurückzurollen, aber Onkel stellt sich plötzlich hinein.

ONKEL: Verflucht wirst du sein in der Stadt, verflucht auf dem Acker; verflucht dein Korb und dein Backtrog; verflucht die Frucht deines Leibes; verflucht wirst du sein, wenn du eingehst, verflucht, wenn du ausgehst! (I, 10)

Sobald die Vorbereitungen für das kannibalische Mahl anlaufen, wechselt Onkel seine Argumentationsstrategie zur Bewahrung menschenwürdiger Verhaltensstandards. Vom zivilisatorischen Appell, dessen Brüchigkeit sich angesichts des Hungers schon bei der Tötung Puffis erwiesen hat, geht Onkel über zum religiösen Sprechen. Die Beschwörung der „Hölle“ richtet allerdings unter den Ausgehungerten nichts aus: was sie durchleiden, so darf man daraus schließen, ist nicht weniger schrecklich als die Hölle. Daher übernimmt Onkel gegenüber seinen Mithäftlingen die Funktion, die Moses für das Volk Israel hatte: er kündigt mit den Worten Mose (5. Mose 28, 16-19) den Fluch Gottes an, der das Nichteinhalten der Gebote bestraft.

Mit dieser Replik setzt die durchgängige Parallelisierung Onkels mit Moses ein;²⁸² zu diesen alttestamentarischen religiösen Resonanzen treten zahlreiche neutestamentarische Anspielungen auf das Abendmahl hinzu: der lange Tisch erinnert an bekannte Darstellungen des Letzten Abendmahls auf Gemälden; das zweimalige Krähen des Hahns und das aus zwölf Akteuren bestehende Personal ergänzen diese Allusionen und legen eine

²⁸¹ Blasberg (2000, S. 403) schreibt, Onkel formuliere „das Gesetz eines gewaltlosen Widerstandes, der auf nicht mehr und nicht weniger zielt als auf den Respekt vor ‚Verschiedenheit‘. Es geht utopisch um Grenzen, flexible Grenzen, die, um der gegenseitigen Zusicherung von Alterität willen gezogen, mehr verbinden als trennen.“ Das bestreite ich entschieden: Für Onkel geht es weder um Respekt vor ‚Verschiedenheit‘ oder gegenseitige Zusicherung von Alterität noch um flexible Grenzen, sondern gerade um eine *starre* Grenze, die von den Opfern keinesfalls überschritten werden darf. Die Opfer sollen unter keinen Umständen, d.h. auch ganz konkret: nicht einmal um des Überlebens willen, ‚so werden wie die‘. – Blasberg konstruiert für Taboris Holocaust-Stücke insgesamt eine „Ästhetik der ‚Verschiedenheit‘“ (S. 408); nicht nur an der hier diskutierten Stelle stößt der aus dem Postkolonialismus-Diskurs entlehnte Verschiedenheitsbegriff allerdings an –

²⁸² Vgl. Hadomi 1996, S. 84; Perets 1998, S. 131f.; Feinberg 1999, S. 205; Strümpel 2000, S. 71ff.

mögliche Modellierung der Handlung durch das Letzte Abendmahl nahe.²⁸³ Wegen struktureller Inkongruenzen scheint diese Bedeutungsebene aber letztlich doch nur punktuell auf: Schon der anfängliche Kampf auf Leben und Tod um jeden Krümel Brots verkehrt das Brotteilen des Abendmahls in sein Gegenteil,²⁸⁴ nach Puffis Tod befinden sich nur noch elf Häftlinge (nicht zwölf Jünger) in der Baracke, und nach Ramaseders Tod hat man es sogar nur noch mit zehn Akteuren auf der Auschwitz-Ebene zu tun; schließlich kommt es nicht zum gemeinsamen Mahl, und es steht auch keine Erlösungsperspektive am Ende des Stücks.

Die Anspielungen auf das Abendmahl finden sich aber nicht nur im äußeren Kommunikationssystem des Stücks, sind also nicht nur vom Autor an das Publikum gerichtet, sondern auch im inneren Kommunikationssystem werden sie explizit. Die Figur Onkel benutzt sie gezielt, um seine Mithäftlinge von ihrem kannibalischen Vorhaben abzubringen. Er insinuiert, dass er mit Lamm gekochte Suppe rieche:

ONKEL: [...] *Er blökt.* – Määäh!

RAMASEDER: Määäh?

Er beginnt, auf allen vieren, wie ein Schaf blökend, zur Tür zu kriechen. Die anderen, bis auf Klaub, der sie vergeblich zurückzubalten versucht, beginnen ebenfalls, unter dem Tisch und den Bänken hindurch zur Tür zu kriechen, blökend: Onkel stößt ermunternde Määäh-Laute aus [...]

KLAUB: *das Geblöke überschreiend* Es gibt keine Suppe! ES GIBT KEIN MÄÄÄH!

Das Blöken hört nach und nach auf, Onkel läßt noch ein anfeuerndes ‚Määäh!‘ hören, aber ohne Erfolg: Klaub läuft zum Topf, beugt sich hinein, so daß seine Stimme dumpf klingt.

Es gibt nur Puffi! (I, 25)

Onkels Strategie, Assoziationen an den *Agnus dei* zu wecken und damit ein Nachdenken über die religiösen Implikationen anzustoßen, wird von Klaub gerade auch wegen der Eigendynamik des Spiels (kollektives Kriechen und Blöken) als Gefährdung des beabsichtigten Kannibalismus erkannt und durchkreuzt. Getreu der Überzeugung, dass moralisch-religiöse Kontexte den Verzehr des Menschenfleisches komplizieren oder ganz verhindern könnten, weist er die theophagen Assoziationen ab und führt das Vorhaben auf seinen anthropophagen Kern zurück („nur Puffi“), um den Notkannibalismus zu ermöglichen.

Wie Rachel Perets überzeugend herausgearbeitet hat, geht es Tabori bei seiner Wahl der Zitate, Motive und strukturellen Parallelen aus dem Alten und dem Neuen Testament nicht darum, die Unterschiede oder Gegensätze von Judentum und Christentum

²⁸³ Als einzige Interpretin der *Kannibalen* versucht sich Blasberg an einer Applikation des Seder-mahl-Modells auf die Handlung des Stücks, allerdings wenig überzeugend, auch wegen sachlicher Fehler beim Referieren des Modells. Vgl. Blasberg 2000, S. 417f.

²⁸⁴ Vgl. Hadomi 1996, S. 84.

herauszustreichen.²⁸⁵ So werden einige Verweise auf das Alte Testament, die in der englischen, ersten Fassung des Stücks enthalten sind, in der deutschen Fassung sogar zu Verweisen auf das Neue Testament verändert: Statt eines Schofars ertönt so am Beginn des Stücks das Krähen des Hahns. Diese Anpassung an das jeweilige Publikum zeigt,²⁸⁶ dass es Tabori eher um die allgemein-religiöse Dimension der Kannibalismus-Frage geht als um die jüdische oder christliche Ausprägung.

Diese Haltung des Autors spiegelt sich im Verhalten des Protagonisten Onkel, der mit seinen Verweisen auf Gott in erster Linie versucht, sein zivilisatorisch-moralisches Plädoyer für das ‚Durchhalten‘ zu verstärken. Diese Funktion der Religion kommt am klarsten in dem Satz zum Ausdruck, den Onkel seinen Mithäftlingen entgegenhält, als deren Zeitvertreib obszöne und alberne Formen annimmt: „Wenn Gott tot ist, dann ist alles erlaubt!“ (I, 27) Onkel verleiht hiermit seiner Überzeugung Nachdruck, dass mit dem Begriff Gottes der absolute Verpflichtungscharakter sozialer Normen affirmiert und beglaubigt wird.²⁸⁷ Der erst durch die Verfolgung sein Judentum bewusst annehmende Onkel (vgl. I, 65) versteht sich als „Gottes Zeitungsjunge“ (I, 33), d.h. er sieht seine Rolle darin, seine Mitmenschen an die göttlichen Gebote zu erinnern. In grenzenloser moralischer Permissivität erkennt Onkel eine Gefahr für das Menschsein, und er wird in dieser Auffassung durch die Versuchung der anderen zur Menschenfresserei bestätigt. Der Nexus von zivilisatorischem und religiösem Diskurs macht Onkels moralische Position aus, aber seine Argumente finden wenig Gehör.

c. Essen und Erinnern

Darum verlegt Onkel sein Ringen um eine Verhinderung des Kannibalismus auf ein anderes Gebiet, das sich auch tatsächlich als wirkungsvoller erweist: Er setzt mit seinen Mithäftlingen psychotherapeutisch angelegte Spiele in Szene. In ihrem Zentrum steht das Argument, dass das zu erwartende Schuldgefühl nach dem kannibalischen Akt im weiteren Leben unerträglich sein werde.

Zunächst spielt Onkel mit seinen Mithäftlingen den „üblichen[n] Traum der Häftlinge“ (I, 48), von dem auch Primo Levi prägnant erzählt: Viele Auschwitz-Häftlinge träumten häufig von ihrer Rückkehr nach Hause, wo sie im Kreis ihrer Familie und Freunde von allem

²⁸⁵ Vgl. Perets 1998, S. 132. – Zu den Moses-Anspielungen aus dem AT kommen solche auf Abraham hinzu; vgl. dazu Hadomi 1996, S. 85.

²⁸⁶ Bei der New Yorker Uraufführung war möglicherweise eher mit jüdischen Zuschauern zu rechnen als in Berlin; so ließe sich jedenfalls die Adaptation an eine zu vermutende ‚christliche‘ Vorprägung des Publikums in der deutschen Fassung erklären.

²⁸⁷ Diese These stammt aus der Religionssoziologie Emile Durkheims; vgl. Durkheim 1912.

Erlittenen erzählen. Die Zuhörer aber verschließen sich der Erzählung. Ein anfänglich „intensives, körperliches, unbeschreibliches Wonnegefühl“ schlägt um in „verzweifelte Pein“.²⁸⁸ Tabori modifiziert diesen Traum in aussagekräftiger Weise: In den Vordergrund stellt er nicht den Unwillen der Zuhörer, sich dem Schrecken von Auschwitz auch nur rezipierend auszusetzen, sondern den Unwillen der Häftlinge, von diesem Schrecken zu erzählen, weil er den Frevel des Kannibalismus einschließt.

Onkel zieht die anderen bei diesem Spiel stufenweise in seinen Bann. Zunächst scheint er nur von seinem eigenen Traum zu berichten (I, 47), dann erweitert er das Szenario ins Allgemeine und Typische (verdeutlicht im wiederholten ‚man‘; I, 48f.) und schließlich tritt die performative Dimension hinzu: Onkel spielt die jeweiligen Mütter, indem er mehreren Häftlingen die Schuhe auszieht, sie umarmt und küsst etc. (I, 49-54). Am Anfang reagieren die anderen verstört auf Onkels Heimkehrtraum: „*Alle außer Klaub stampfen mit den Füßen und schütteln die Köpfe, in panischer Angst.*“ (I, 47) Doch durch beruhigendes Zureden („Aber es ist ja alles in Ordnung. Ihr seid in Sicherheit.“ – „[...] – aber es ist alles gut.“ – „[...] – aber alles ist gut.“ I, 48) beruhigen die Häftlinge sich nach und nach. Sobald dieses Zutrauen entstanden ist, lenkt Onkel die Aufmerksamkeit der Häftlinge auf das Willkommensmahl („Ich hab einen Braten gemacht.“ I, 49), um die Idiosynkrasien herauszukitzeln, die der Kannibalismus hinterlassen haben wird. Schließlich lässt Onkel die parallel ablaufenden Spiele der Heimkehr zu den Müttern in eine „Wiedersehensfeier“ (I, 55) der Häftlinge untereinander münden:

ONKEL: Und jetzt wird das Essen aufgetragen. *Er mimt das Auftragen von Speisen.* Hier – eine dampfende Terrine – mit Händen und Füßen ...

Lang beginnt, mit den Füßen zu stampfen und den Kopf zu schütteln. Im folgenden tun dies nach und nach auch die anderen.

Hier – eine Schüssel mit Hirn, im Teig goldgelb gebraten ... Hier – ein Teller mit Augen ... Hier – eine gedünstete Niere ... Und hier, auf einer großen silbernen Platte der Braten selbst, in Blutsauce schwimmend, eine eintätowierte Nummer auf dem Rücken!

Pandämonium, Aufschreie, Würgelaute, Röcheln. (I, 55)

Geschickt flicht Onkel in dieses kannibalische Menü die Rezepte mit ein, die der Koch Weiss zuvor zum besten gegeben hat: Das „Hirn, im Teig goldgelb gebraten“ erinnert an die ebenfalls im Teig „goldbraun“ auszubackenden Apfelkrapfen (I, 42), die gedünsteten Menschennieren an die „Kalbsnieren, gedünstet“ (I, 11).²⁸⁹ In dem Maße, wie die Häftlinge erkennen, dass nach dem gemeinsamen kannibalischen Akt jedes gemeinsame Essen an die

²⁸⁸ Levi 1991, S. 58.

²⁸⁹ Jan Strümpel (2000, S. 75) behauptet: „Dieser Vorgang hat den Charakter einer Transsubstantiation – das Wort ist durch spielerische Übereinkunft Fleisch geworden [...].“ Beide Teile der Aussage sind unhaltbar, weil der Begriff Transsubstantiation falsch verwendet wird: Bei der Transsubstantiation des Abendmahls wird nicht etwa das Wort zu Fleisch, sondern *durch das Wort* werden das Brot zum Leib und der Wein zum Blut Christi.

Schandtat erinnern wird, ja dass keine Speise für sie mehr unbefleckt sein wird, fallen sie in ihr angsterfülltes Stampfen und Kopfschütteln zurück („*Lang beginnt, mit den Füßen zu stampfen Im folgenden tun dies nach und nach auch die anderen.*“). Das Spiel erweist sich als wirkungsvoller denn der zivilisatorische Appell und das religiöse Gebieten oder Verfluchen: „Aufschreie“ und „Würgelaute“ lassen das Entsetzen und den Ekel hörbar werden, wenn die Häftlinge „röchelnd davonestolpern“ (I, 56). Ihre Strafe für den Kannibalismus wird, das lässt Onkel sie durch seine suggestiven Mittel erfahren, „[d]as Leben“ sein (I, 55).

Der zweischichtige Aufbau des Stücks erlaubt es dem Autor, die Voraussage der Figur Onkel durch die beiden Überlebenden auf der Nach-Auschwitz-Ebene zu bestätigen. Nicht allein der Einschub Hirschlers während des Heimkehrspiels – Hirschler ist glücklich nur, wenn er glauben kann, „daß alle anderen auch Mörder sind, nicht nur ich allein“ (I, 50) – sondern auch und vor allem ein Dialog zwischen Hirschler und Heltai machen deutlich, dass das Schuldgefühl tiefe, im Essverhalten manifeste Spuren im späteren Leben der ‚Kannibalen‘ hinterlässt.

In dem Dialog versuchen zunächst beide, den Eindruck zu erwecken, dass sie unbelastet von den Erlebnissen in Auschwitz weiterleben:

HELTAI: [...] Das Messer wurde ihm [Onkel] weggenommen, um Puffi in Stücke zu schneiden. *Er hält die Hand vor den Mund.*

HIRSCHLER: Geht dir das immer noch nach?

HELTAI: Nein.

Ein lauter Rülpsen von allen am Boden Liegenden. (I, 14)

Die Behauptung, man lebe von den Schreckserfahrungen und von der eigenen Schuld unbelastet, wird durch das Aufstoßen widerlegt:²⁹⁰ Der Ekel, den die Erinnerung in den Körper eingeschrieben hat, reißt die Fassade des Vergessenhabens ein. Das folgenschwere Mahl des Menschenfressers ist nicht verdaut. Tabori gestaltet den ganzen Dialog zwischen den überlebenden ‚Kannibalen‘ gemäß den Erkenntnissen und mit denselben Metaphern vom Essen, Würgen, Verdauen etc. wie in seinen Essays über den Holocaust und dessen fundamentale ‚Unverdautheit‘. In den *Kannibalen* nimmt er besonders die Nachwirkungen der Verbrechen auf die Opfer und ihre Nachgeborenen in den Blick.

Nach dem anfänglichen Zögern und der erklärten Unlust, über die Zeit in Auschwitz zu sprechen, gibt Hirschler zu:

Na schön, gewisse Sachen krieg ich einfach nicht mehr runter. Neulich, in diesem spanischen Bums in der MacDougal-Straße, da gab’s so’n ganzes gebratenes Spanferkel, Spezialität des Hauses. Fett und runzlig, schauderhaft realistisch. Ich meine, es sah aus wie ein Schwein. Ich hab nichts gegen ein Schweinskotelett. Ein Schweinskotelett ist was Abstraktes. Könnte sonst was sein. (I, 15)

²⁹⁰ Der englische Text ist schon bei Heltais Aufstoßen expliziter. Statt des dezenten „Erhält die Hand vor den Mund.“ bietet er die eindeutigere Regieanweisung „Belches.“ Tabori 1982, S. 213.

Hirschlers Abscheu ist leicht erklärlich: Der Anblick des im ganzen gebratenen Tiers erinnert ihn daran, dass das Tier getötet werden musste, um gekocht und gegessen werden zu können, und diese Erinnerung an den Gewaltakt des Tötens ruft ihm den gewalttätigen und kannibalischen Akt gegen den übrigens auch „fette[n]“ Puffi ins Gedächtnis (I, 4). Das in westlichen Gesellschaften im Verlauf der letzten Jahrhunderte immer mehr hinter die Kulissen verlegte Töten und Zerlegen von Fleischnahrung, das auch den Gedanken an ‚das Tierische‘ im Menschen zu vermeiden hilft,²⁹¹ wird von Hirschler als notwendige Voraussetzung dafür empfunden, dass er überhaupt noch Fleisch essen kann.²⁹² Es ist im übrigen bemerkenswert, dass der Jude Hirschler „nichts gegen ein *Schweinskotelett*“ (Hervorhebung D.B.) hat, obwohl diese Speise zweifellos unkoscher ist: Wie die anderen Figuren wird er *nicht* als ein Jude charakterisiert, der tief in seinem Glauben und dessen lebensweltlicher Ausgestaltung, etwa durch die Befolgung der Kaschruth-Vorschriften, verwurzelt ist, sondern als ein an die nicht-jüdische Majorität akkultrierter Jude, der durch die Verfolgung „daran erinnert [wurde], daß er einer [ein Jude] ist.“ (I, 65)²⁹³

Auch die kulinarischen Vorlieben der Überlebenden kommen zur Sprache:

HIRSCHLER: Was hast du gegessen?

HELTAI: Bananen-Split. Bei Eddie bestell ich mir immer einen Bananen-Split.

HIRSCHLER: Und vorher nichts? Club-Sandwich? Schaschlik? Paniertes Kalbsschnitzel?

HELTAI: Ich muss auf meine schlanke Linie achten.

Sie lachen und klopfen sich auf den Bauch. (I, 15)

Heltaï will nicht zugeben, dass auch er vor dem Verzehr von Fleisch zurückscheut. Der ausweichende Charakter seiner Antwort wird verstärkt durch ihren inhaltlichen Widersinn: Ein Bananen-Split dürfte kaum weniger kalorienhaltig sein als ein Schaschlik-Spieß, vor dem Heltaï aber offensichtlich wegen des Fleisches eine Aversion verspürt. Das Argument ist also fadenscheinig und zudem zynisch angesichts der Auschwitz-Handlungsebene, auf der die Figuren dem Hungertod nahe sind. Dieser Zynismus wird im Lachen und Bauchklopfen der beiden Überlebenden akzentuiert.

²⁹¹ Vgl. Elias 1990, Bd. 1, S. 162: „Von jenem [mittelalterlichen] Standard des Empfindens, bei dem der Anblick der erschlagenen Tiere auf der Tafel und sein Zerlegen unmittelbar als lustvoll, jedenfalls ganz und gar nicht als unangenehm empfunden wird, führt die Entwicklung zu einem anderen Standard, bei dem man die Erinnerung daran, dass das Fleischgericht etwas mit dem getöteten Tier zu tun hat, möglichst vermeidet.“ – Elias betont weiter, dass „die Menschen im Laufe der Zivilisationsbewegung alles das zurückzudrängen suchen, was sie an sich selbst als ‚tierische Charaktere‘ empfinden. Ganz ähnlich drängen sie es auch an ihren Speisen zurück.“

²⁹² Hirschler berichtet auch davon, er habe einen „Freiluftgrill im Garten, mit allen Schikanen“ (I, 16). Auf diesem Grill bereitet Hirschler wohl die von ihm akzeptierten Schweinekoteletts zu. Das lässt sich psychologisierend deuten als Wiederkehr des Verdrängten „in entstellter Weise, in Form eines Kompromisses“ (vgl. Laplanche/Pontalis 1996, Lemma „Wiederkehr [oder Rückkehr] des Verdrängten“, S. 631f, hier S. 630).

²⁹³ Strümpels Aussage „Die Abwesenheit jedes spezifisch jüdischen Diskurses in den *Kannibalen* bildet die Auslöschung des jüdischen Volkes konsequent ab.“ (Strümpel 2000, S. 186) lässt sich, wie das Beispiel des Schweinekoteletts zeigt, auch anhand des Essensthemas bestätigen.

Hirschler ergänzt, dass er bei Eddie immer „Erdbeeren mit Sahne“ (I, 16) esse. Die Ähnlichkeit der kulinarischen Präferenzen von Heltai und Hirschler fallen auf: Bananen-Split und Erdbeeren mit Sahne sind Gerichte, die aus Früchten, also nicht-tierischen Nahrungsmitteln, und aus Milchprodukten zusammengesetzt sind. Die Süße der Früchte verbindet sich in diesen Speisen mit dem Nährenden der Milch und mit deren Assoziationen von Geborgenheit und mütterlicher Wärme, Regression in die Kindheit und Unschuld.²⁹⁴ In den kulinarischen Vorlieben der Überlebenden zeigt sich ihr Bestreben, jede Erinnerung an die frühere Aggression zu unterdrücken.

Während Hirschler und Heltai sich auf der Nach-Auschwitz-Ebene über die Auswirkungen ihres Kannibalismus unterhalten, schleift der Koch Weiss im Bühnenhintergrund auf der Auschwitz-Ebene das Messer, das Hirschler und Heltai Onkel zuvor im Kampf entwunden haben (vgl. I, 13).²⁹⁵ Das vom Schleifen produzierte Geräusch „Ksss – Ksss.“ ist während des Gesprächs zwischen Hirschler und Heltai immer wieder zu hören (I, 14-16). Es erfüllt mehrere Funktionen: Erstens strukturiert und rhythmisiert es das Gespräch, indem es nach Schlüsselwörtern wie ‚Schweinskotelett‘ und vor allem ‚Messer‘ erklingt; zweitens hält es die andere Zeitebene mit den Vorbereitungen für das Zerlegen der Leiche gegenwärtig und verleiht der Szene dadurch eine starke Spannung; drittens bildet es eine Brücke zwischen den Zeitebenen, indem es die Bedeutung des Messers in der Baracke und die Bedeutung von Messern in Heltais Leben ‚nach Auschwitz‘ aufeinander bezieht:

HELTAI: [...] Jedes Mal, wenn ich bei Eddie vorbeikomme, muß ich reingehen und mir'n Bananen-Split bestellen. Ich schlängele mich zur Theke, ich mach mir die Krawatte auf, ich schiebe das Messer weg.

WEISS: Ksss – Ksss.

HIRSCHLER: Natürlich schiebst du das Messer weg.

HELTAI: Was ist'n daran so natürlich?

HIRSCHLER: Hast du schon mal versucht, einen Bananen-Split mit'm Messer zu essen?

HELTAI: Das ist nicht der Grund, warum ich das Messer wegschiebe.

WEISS: Ksss – Ksss. (I, 15f)

Das zwanghafte Wegschieben des Messers ist ein weiteres Indiz für die Pathologisierung von Heltais Essverhalten: Er meidet nicht nur Fleischgerichte wegen der Erinnerung an das

²⁹⁴ Vgl. Camporesi 1996; Rigal 2000.

²⁹⁵ Das Messer gehört zu den spärlichen Requisiten der *Kannibalen*. Durch seine Farbe ist es deutlich aus der ansonsten von Grautönen und Schwarz dominierten Ausstattung herausgehoben: Es ist rot wie die Fleischstücke, die Weiss aus Puffis Leiche schneidet, rot wie die Gelatine, die Ramaseder bei seinem Tod als Zeichen für Blut zwischen den Lippen hält, rot wie der Lippenstift, mit dessen Hilfe die Gefangenen schließlich durch jugendliches Aussehen die Selektion überstehen und dem Tod entrinnen wollen. Ähnlich wie dem Kochtopf kommen dem Messer unterschiedliche Funktionen in den verschiedenen Handlungssequenzen zu: es ist Werkzeug eines Mordversuchs, der vor Beginn der Handlung stattgefunden hat (vgl. I, 10), mit ihm zerlegt der Koch die Leiche von Puffi (vgl. I, 16), es ist Metzgerwerkzeug und Mordrequisit im Spiel vom ‚Leberwurstmörder‘ (vgl. I, 23), mit ihm wird Ramaseder erstochen (I, 37). – Vgl. dazu auch Chr. Klein 1995, S. 176.

kannibalische Mahl, sondern hält auch das Messer von sich fern, das er als Bestandteil des Gedecks im Restaurant vorfindet. Messer erinnern Heltai im Leben ‚danach‘ an jenes Messer, das er Onkel gewaltsam entwendet hat, damit Puffi zerteilt werden konnte. Hirschlers Erklärung, das Messer taue nicht zum Essen eines Bananen-Split, ist ein so durchsichtiger Versuch, die Langzeitwirkung der Auschwitz-Erlebnisse auf die Überlebenden herunter zu spielen und den Zwangscharakter von Heltais Verhalten auf unverfängliche Art zu rationalisieren, dass Heltai selbst widerspricht. Er braucht den wahren Grund für seine Abscheu vor Messern aber nicht zu verbalisieren, denn das von Weiss produzierte Schleifgeräusch kann an dieser Stelle auch als auditives Symbol der sich ‚schärfenden‘ Selbsterkenntnis Heltais verstanden werden.²⁹⁶

3. Was ist Widerstand?

a. „Mit Gebet, aber ohne Messer“

Klaub als profiliertester Befürworter des Kannibalismus bestreitet nicht nur die Berechtigung von Onkels moralischer Argumentation gegen das Menschenmahl, sondern er verweigert sich von Anfang an auch dem Traumspiel (I, 47: „*Alle außer Klaub stampfen mit den Füßen [...].*“ – I, 48: „*Die anderen, außer Klaub, lachen.*“). Da er die Suggestivkraft des versinnlichenden und emotionalisierenden Spiels erkennt, wendet er das Mittel schließlich gegen Onkel (I, 58-64). Er greift dabei Elemente eines Gesprächs zwischen Ramaseder und Onkel auf, in dem der Junge nach Onkels in Tiermetaphern gekleideter Option des ‚Durchhaltens‘ gefragt hat (I, 39): „Die einzige Methode, Gänsen zu widerstehen, ist die, einer Gans so unähnlich wie möglich zu bleiben.“ Was bedeutet das denn? [...] Eine Mahlzeit verfluchen? Hungern?“ Die Frage bleibt zwar von Onkel unbeantwortet, aber sie spricht innerhalb der Figurenrede zum ersten Mal explizit die Idee des Widerstands an, die am Ende der Handlung in den Mittelpunkt rückt.

Klaub stellt mit den anderen Häftlingen die Deportation nach, bei der Onkel bewusst das einzige Messer hat verschwinden lassen, so dass die Möglichkeit vereitelt war, durch Ermordung der Wache und Flucht Auschwitz zu entkommen:

KLAUB: Welche Haltung drückte sich in dem Tötungsplan aus? Kannst du sie auf eine kurze Formel bringen?

ONKEL: „Ich lasse mich nicht wie ein Lamm zur Schlachtbank führen.“ (I, 59)

²⁹⁶ Zum Symbolwert des Messers in Hinblick auf Tod, Aggression und Gefahr in einer pazifizierten Gesellschaft und zur damit verbundenen Einschränkung seines Gebrauchs vgl. Elias 1990, S. 164-169. – Der bei Elias grundsätzlich gefasste Assoziationswert des Messers wird in den *Kannibalen* konkretisiert in Heltais Abwehr von Erinnerung und Schuldgefühlen.

Mit dem biblischen Zitat (nach Jes. 53, 7 und Jer. 11, 19) wird in den *Kannibalen* ein Gedanke ausgesprochen, der in der Debatte der 1960er Jahre über den jüdischen Widerstand auch in dieser beinahe ‚kanonischen‘ Formulierung zentral war.²⁹⁷ Mit diesem Signal erhält die zuvor dominante Auseinandersetzung über das *moralisch* gebotene Verhalten eine neue Dimension: die Frage nach dem *Widerstand* wird nun verhandelt. Klaub wirft Onkel sein Handeln und dessen religiöse Legitimierung in gezielt beleidigender Form vor, wenn er Formulierungen der Bergpredigt persifliert:

KLAUB: [...] Er sprach flammende Worte, dort im Viehwagen, Gottes Marktschreier, ewig den gleichen alten Ramsch verhökend – *Den Sing-sang eines Betenden karikierend*
„Widerstrebt nicht dem Übel. Bietet die andere Backe dar.
Selig ist, wen die Menschen schmähen,
Wer den Bürgersteig aufwischt –“
Die anderen: *den Rhythmus aufnehmend* „Selig, selig sind die Toten!“
KLAUB: „Und die Lebenden, die essen wollen, soll der Teufel holen. [...] Du sollst nicht töten –“
DIE ANDEREN: „Warum den Mördern ihr Handwerk unnötig erschweren?“
KLAUB: „Denn wer das Schwert nimmt –“
DIE ANDEREN: „Der soll durchs Schwert umkommen!“
KLAUB: *Läuft zu Onkel, beugt sich zu ihm* Und die es nicht genommen haben? Wie sterben die, Onkel? Sag uns das, Onkel, du, der du uns hierher gebracht hast! (I, 61)

Indem Klaub die Gebote der Bergpredigt persiflierend auf die Situation der Häftlinge appliziert, parallelisiert er Onkels Eintreten gegen den Mord an den Wachen („Du sollst nicht töten –“) und die Ablehnung des kannibalischen Mahls („Und die Lebenden, die essen wollen, soll der Teufel holen.“). Mit der Verantwortung für die Vereitelung der Flucht schiebt er Onkel auch die Verantwortung für die verzweifelte Lage und den drohenden Hungertod im Lager zu: „du, der du uns hierher gebracht hast!“

Mit dieser Verschiebung der Verantwortung von den eigentlichen Tätern, den Nazis, auf Onkel, das jede Form von Gewalt ablehnende Opfer, lässt Klaub im weiteren Nachspielen der Deportation ein Ventil für die aufgestaute Wut der Gefangenen entstehen (vgl. I, 62f.): Während Onkel, seine ‚Rolle‘ im Viehwaggon konsequent weiterspielend, mit Auszügen aus dem Psalm 22 seine Ergebenheit ins Schicksal und sein festes Gottvertrauen in der Bedrohung zum Ausdruck bringt, steigert sich die Aggression der anderen so weit, dass sie in die Rolle der eigentlichen Aggressoren, der Nazis also, schlüpfen und Onkel zunächst mit den Worten „Sau – – jud – – Arsch – – loch – – Scheiß – – ker!“²⁹⁸, dann nur noch obstinat mit „Saujud! Sau...jud! Sau...jud! Sau...jud!...“ beschimpfen (I, 63). Spätestens an

²⁹⁷ Es geht hier also keineswegs um „Sprachskepsis“, wie Strümpel meint, zumal die Formel in den 1960er Jahren noch keine „längst abgenutzte Metapher“ ist (Strümpel 2000, S. 64), sondern die in ihr ausgedrückte Passivität ernsthaft und heftig diskutiert wird. Noch Jahrzehnte später bedient sich Hermann Langbein sogar im Titel seines Buchs über den Widerstand der biblischen Formel: ... *nicht wie Schafe zur Schlachtbank. Widerstand in den nationalsozialistischen Lagern*. Vgl. Langbein 1985.

dieser Stelle verschwimmen die Spielebenen auf komplexe Weise: Man sieht hier nicht nur im Nachspielen der Deportation Nazis, die Juden beschimpfen, sondern auch auf der Auschwitz-Ebene gefangene Juden, die einen Mitgefangenen als ‚Saujuden‘ attackieren, weil sie ihn für ihr Los verantwortlich machen, und auf der Nach-Auschwitz-Ebene die nachgeborenen Juden, die einen der ihren als ‚Saujuden‘ schmähen, weil sie über die Frage streiten, ob man gewaltsamen Widerstand hätte leisten sollen.

Klaub lässt die Situation weiter eskalieren, indem er auf der grammatikalischen Ebene seiner Aussagen Onkel wiederholt an die Stelle jener rückt, von denen Onkel sich durch seine Gewaltlosigkeit gerade unterscheiden will:

GHOULOS: Also sperrten sie uns wieder in den Zug!

KLAUB: *auf Ghoulos zu, reißt ihm den Arm in die Höhe, so daß die Finger auf Onkel zeigen*
ER SPERRTE UNS WIEDER IN DEN ZUG!

PUFFI: Sie haben uns nackt ausgezogen!

KLAUB: [...] *reißt Puffis Arm in die Höhe* ER HAT UNS NACKT AUSGEZOGEN!

ZIGEUNER: Sie werden uns in den Duschaum führen!

KLAUB: *zum Zigeuner, reißt ihm den Arm in die Höhe* ER WIRD UNS IN DEN DUSCHRAUM FÜHREN! *Er springt auf eine Bank; kreischend.* MIT GEBET; ABER OHNE MESSER! (I, 63f.)

Die „außer Kontrolle“ (I, 64) geratende Auseinandersetzung, die in einer wüsten Schlägerei endet, führt die Brisanz des Widerstands-Themas für die Opfer eindrücklich vor Augen. Was Jan Strümpel das ‚Täterpotential‘ im Opfer genannt hat, wird im Konflikt zwischen den Opfern in perfider Weise der Figur Onkel unterstellt, wenn er zum Urheber der tödlichen Bedrohung umgedeutet wird.²⁹⁸ Zudem wird dieses Potential in der verbalen und körperlichen Aggression auf der Bühne ausagiert, es erhält also eine performative Präsenz für das Publikum, und das auf beiden Ebenen der Handlung: Die eskalierende Aggression findet zwischen den Söhnen statt, die um das Andenken ihrer Väter ringen und die verschiedenen Handlungsoptionen der Auschwitz-Häftlinge mit großer Vehemenz gegeneinander verfechten; zugleich kann man den Konflikt um die Widerstandsfrage zwischen den Vätern ‚mitsehen‘. Im Augenblick der größten Aggression unter den Opfern bestätigen die Häftlinge – sie lynchen Onkel beinahe – ungewollt Onkels Plädoyer dafür, nicht die Methoden der Nazis zu übernehmen. Indem die Häftlinge gewalttätiges Verhalten auch für sich reklamieren, werden sie tatsächlich ‚wie die‘: Sie „zeigen die Brutalität der Unmenschen“ (I, 64).

Klaub, erschrocken über den Sog des Deportationsspiels, die Dynamik seiner eigenen demagogischen Verve und die Eskalation der verbalen zur handgreiflichen Aggression, erkennt, dass Onkel den Mechanismus des ‚Wie-die-Werdens‘ richtig eingeschätzt hat.

²⁹⁸ Das ‚Täterpotential‘ als *Unterstellung* innerhalb der Opfer-Gruppe der Väter hat Strümpel zwar übersehen; sein Konzept lässt sich aber problemlos in dieser Weise erweitern.

Obwohl er zuvor den Kannibalismus am vehementesten propagiert hat, verzichtet er nun als erster auf das Menschenmahl: „Ich habe keinen Hunger.“ (I, 65)

b. Auftritt des Täters

Just in diesem Moment, da das kannibalische Mahl gar ist und jeder einzelne Häftling sich nach den langen internen Auseinandersetzungen für oder gegen das Essen entscheiden muss, erscheint der SS-Mann Schrekinger mit dem Kapo in der Baracke. Während er die Häftlinge für die Selektion einzeln mustert, lässt er den Kapo Fotos machen:

SCHREKINGER: Er reichte dem Häftling ein Miniatur-Schachspiel. Er machte einen Zug. Er gab auf. Er schüttelte dem Häftling die Hand.

Weiss streckt, grimassenhaft lächelnd, die Hand aus, erstarrt in dieser Pose.

KAPO: Klick.

SCHREKINGER: „Der gute Verlierer.“ (I, 68)

Dieser Auftritt wiederholt sich mehrfach und läuft jedes Mal nach demselben Muster ab (vgl. I, 67ff.): Der SS-Mann inszeniert kleine Begegnungen mit einem Häftling, in denen Täter und Opfer (wie hier als Schachpartner)²⁹⁹ scheinbar von gleich zu gleich einander gegenüber treten oder der Täter vorgeblich sogar großmütiges Verhalten gegenüber dem Opfer an den Tag legt. Das eingeschüchterte Opfer spielt seine ‚Rolle‘ gezwungenermaßen mit (Weiss: „grimassenhaft lächelnd“; Hirschler gibt in ‚seiner Szene‘ „ein forciertes Gelächter von sich“, I, 67). Schrekinger lässt davon ein Foto machen und gibt dem Bild klischeehafte Titel, die die Tendenz der kleinen Inszenierungen zur Wirklichkeitsverfälschung und zur Behauptung von ‚fairen‘ Täter-Opfer-Beziehungen weiter verfestigen: „Ein Scherzwort im Kreise der alten Knastbrüder.“ (I, 67) – „Der gute Verlierer.“ (I, 68) – „Den Toten gebührt unsere Achtung.“ (I, 68) – „Die Liebe höret nimmer auf.“ (I, 69). Schrekingers apologetisch-propagandistische Fotoinszenierungen bilden einen entscheidenden Schritt in der Handlung, weil sie den Häftlingen bewusst machen, dass Schrekinger sie nicht nur erniedrigt, sondern ihr Verhalten – sinnfällig in den Fototiteln – auch nach seinem Gusto umdeutet, um der Um- und Nachwelt ein falsches Bild von den Machtbeziehungen zwischen Tätern und Opfern zu vermitteln.

Schrekinger vermisst schließlich sein „Lieblingsobjekt“ Puffi (I, 69), dessen propagandistischen Nutzen für die Täter Onkel zu Beginn der Handlung benannt hat: „Die Aufseher machten gern Fotos von ihm, um der Nachwelt zu beweisen, wie gut man uns Judenschweine verpflegte.“ (I, 8) Als Schrekinger Puffi gegart im Topf entdeckt, erkennt er

²⁹⁹ Im Kern enthält diese kurze Szene schon eine Tendenz der Uminterpretation, der Tabori im Jahr 1991 Lessings Drama „Nathan der Weise“ unterzieht. Dem Schachspiel des Sultans kommt in *Nathans Tod* eine ähnliche Funktion zu wie hier: Es ist ein nur scheinbar von gleich zu gleich spielbares Spiel um Leben und Tod. Vgl. Brandstetter 1997, bes. S. 235ff.

augenblicklich, dass Kannibalismus unter Juden sich propagandistisch perfekt nutzen ließe, und er modifiziert seine Strategie. Der lebende, fette Puffi kann ihm nicht mehr dienen, also bedient er sich des toten „Fettwanst[es]“: „Deckt den Tisch.“ (I, 69) Mit dieser Replik ist die bis dahin vor allem unter moralischen Gesichtspunkten erörterte Frage, ob eine Gruppe von Auschwitz-Häftlingen einen von ihr erschlagenen Mithäftling verspeisen dürfe, um dem Hungertod zu entgehen, endgültig in einen anderen Bezugsrahmen gestellt. To eat or not to eat, so lautet nun nicht mehr nur das Dilemma zwischen Wahrung der Menschenwürde und Hungertod, dies ist nun auch die Wahl zwischen zwei möglichen *Haltungen gegenüber den Tätern*: zwischen einerseits der restlosen Willfährigkeit gegenüber dem Vernichtungswillen der Täter, die mit ihren Propagandamitteln auch auf die symbolische Auslöschung des Subjekts zielen, und andererseits dem Widerstand. Ein akustisches Signal („In diesem Augenblick ertönt aus den Lautsprechern leise die Polka des Anfangs.“ I, 69) zeigt die Neuperspektivierung der Frage an: Der Konflikt der Opfer ist wieder ‚auf Anfang gestellt‘. Die Voraussetzungen, Implikationen und Konsequenzen des Kannibalismus haben sich mit dem Auftritt des Täters verändert.

c. Ein Zeichen

Bevor Schrekinger die Häftlinge direkt auffordert zu essen, bietet ein Gespräch zwischen Schrekinger-Sohn und Schrekinger-Vater Einblicke in die Gedanken des Täters.³⁰⁰ Vorangetrieben werden die Äußerungen des Vaters durch die fünfmal hartnäckig wiederholte Frage des Sohns „Vater, was hast du im Krieg gemacht?“ (I, 69-71). Beim ersten Fragen schwadroniert der Vater abgehoben „von moralischer Vorzüglichkeit“ und vom ‚Bösen‘ (I, 70). Nach der zweiten Frage greift er die Frage des ‚Bösen‘ auf und erzählt von seinen Gefühlen bei der Bombardierung Dresdens:

Das hat mir nichts ausgemacht, es war eine Auseinandersetzung zwischen Mördern, das Böse hielt Zwiesprache mit dem Bösen. Ich sah die Trümmer und die verbrannten Kinder, und ich schrie den Bombern zu: Ihr dämlichen Arschlöcher, ihr seid auch nicht besser als ich! Ja, mein Lieber, in Dresden, da hab ich mich wohl gefühlt. (I, 70)

Diese Replik verdient Beachtung: Tabori, der nach Großbritannien emigrierte, 1945 im Dienst der britischen Armee stehende Jude, legt einem deutschen Täter Worte in den Mund, die den Luftangriff der Briten auf Dresden explizit als Ausdruck des ‚Bösen‘ und Werk von ‚Mördern‘ charakterisieren, und er relativiert diese Aussagen weder durch eine Gegenreplik noch durch den Nebentext. Eine Abwertung der Feststellung erfolgt auch

nicht einfach dadurch, dass ein Mörder sie ausspricht. Denn Tabori benutzt diese Einschätzung Schreckingers als valides Element in einer Hierarchie der unmoralischen Taten, die – dies vor allem ist bemerkenswert – mit Onkels moralischer Argumentation konvergiert. Onkels Ansicht, dass die Übernahme ‚bösen Handelns‘ durch jene, die sich moralisch im Recht befinden, sie selber ins Unrecht setzt und ‚wie die werden‘ lässt, nämlich wie die ‚Bösen‘, lässt sich auf die Geschehnisse in Dresden anwenden: Die Alliierten haben mit der Tötung zahlloser Zivilisten sich selbst ins Unrecht gesetzt und sind wie die Nazis geworden.³⁰¹ So verkündet es unwidersprochen der Nazi in den *Kannibalen*.³⁰² Ganz anders fühlt Schreckinger gegenüber den Juden, die ihr Verhalten nicht dem seinen angepasst haben, wie er nach der dritten Frage des Sohns gesteht:

Heute wird gern behauptet, daß sie sich nicht wehrten, daß sie keinen Widerstand leisteten. Du weißt nicht, was Widerstand ist; aber ich weiß, was Widerstand ist. Ich wußte es schon damals, als ich diesem bärtigen Kacker befahl, den Bürgersteig aufzuwischen, und er tat es, und ich wartete auf ein Zeichen, ein Zeichen des Kontaktes, etwas Erkennbares, eine Geste, irgend etwas, das zeigen würde, [...] daß wir im Innersten doch Brüder waren [...]. Doch es kam kein Zeichen. Er wischte den Bürgersteig auf. Er hielt sich vollkommen rein, nein intakt, in seiner Verschiedenheit! (I, 70f.)

In dem „bärtigen Kacker“ kann man durchaus Onkel erkennen, von dessen Bürgersteig-Aufwischen Ramaseder Ähnliches berichtet (vgl. I, 39). Die Verweigerung von Widerstand im herkömmlichen Sinn – etwa: Aufbegehren, Streit, ein tätlicher Angriff auf den Nazi – die Verweigerung eines „Zeichen[s] des Kontaktes“ also, das eine Gleichheit von Täter und Opfer signalisieren würde („im Innersten doch Brüder“), dies wird vom Täter als ‚Widerstand‘ begriffen. Er muss sich der Erkenntnis stellen, die ihm am unangenehmsten ist: dass er allein ‚das Böse‘ vertritt. Die Epiploke lenkt die Aufmerksamkeit auf den Begriff: ‚Widerstand‘ ist auch innerhalb des Dramentextes explizit so gekennzeichnet, wie Tabori ihn in seinem Begleittext zu den *Kannibalen* definiert hat, nämlich als die „Weigerung, sich zu etwas zwingen zu lassen“. Die abstrakte Definition wird konkretisiert

³⁰⁰ Wie in manchen Repliken der Opfer ist das Gespräch zwischen dem Mörder und seinem Sohn als Selbstgespräch des Sohns angelegt. Es wird suggeriert, dass das Gespräch zwischen dem Vater und dem Sohn so stattgefunden hat, wie der Sohn es mit verteilten Rollen ‚nachspielt‘.

³⁰¹ Tabori weist damit auf die moralische Dimension des alliierten Luftkriegs gegen die deutsche Zivilbevölkerung hin, lange bevor diese Frage in der deutschen Öffentlichkeit breit diskutiert wurde. Diese Diskussion hat der Historiker Jörg Friedrich mit seinem wegen emotionalisierender Formulierungen umstrittenen Buch *Der Brand* erst in jüngster Zeit wirkungsvoll angestoßen; vgl. Friedrich 2002.

³⁰² Dass Schreckinger sich angesichts der „verbrannten Kinder“ durchaus „wohl gefühlt“ hat, erinnert zudem frappant an Hirschlers Traum vom Glück (I, 50): „In meinem Traum sah ich dieses Kind im Reisfeld! Sein eines Auge war nur'n großes klaffendes Loch, Nase war weggebrannt, die Zunge herausgeschnitten, aber ... und das ist das Faszinierende an der Sache ... ich war glücklich! [...] Ich war glücklich, weil mir klar wurde, daß alle anderen auch Mörder sind, nicht nur ich allein, alle, hören Sie? ALLE!“ Auch diese Übereinstimmung bestätigt Onkels Mahnung, dass man sich durch unmoralisches Handeln ‚denen‘ angleiche: Der Nazi und der Jude brauchen am Ende beide das Gefühl, dass alle anderen genauso schlecht wie sie sind.

in der Weigerung der Opfer, sich zur Anpassung an die Tätermethoden zwingen zu lassen, sich mit den Tätern gemein zu machen.³⁰³

Dass Onkels und – wie der Begleittext zeigt – auch Taboris Verständnis des Widerstands ausgerechnet von der Täterfigur innerhalb des Dramas bestätigt und bekräftigt wird, kann man problematisch oder sogar skandalös finden, aber es gehört zu Taboris programmatisch betriebener Aufkündigung der eingefahrenen Figureschemata, zur Weigerung, „die tödliche, katastrophische Konstellation zwischen Deutschen und Juden im Einvernehmen mit den umlaufenden Schematisierungen und Verabredungen darzustellen“.³⁰⁴ Dass die Häftlinge ein breites Repertoire von unmoralischen Verhaltensweisen an den Tag legen, hat die vorliegende Interpretation im Zusammenhang mit der Darlegung des Hungers und der kannibalischen Versuchung schon gezeigt: die Opfer beschimpfen, bestehlen, belügen, verraten, prügeln und erschlagen einander. Was Tabori an seinen Opferfiguren vorgeführt hat, das fasst seine Täterfigur Schrekinger ebenfalls noch einmal zusammen, nach der vierten Frage des Sohn:

Und dabei waren sie nicht etwa gütig oder tapfer, nein, sie stahlen, sie betrogen, sie verrieten sich gegenseitig, sie stanken, sie hungerten, sie mordeten, das ist nichts Besonderes, das kann jeder, aber da war immer diese Verschiedenheit, diese unvertraute Art, *wie* sie sich abschlachten ließen, um dadurch das Wesen der Schlächtereie genau zu kennzeichnen. (I, 71)³⁰⁵

In Übereinstimmung mit der Darstellung der Opferfiguren innerhalb des Dramentextes und mit den paratextuellen Äußerungen des Autors hebt die Täterfigur nicht nur das moralische Fehlverhalten der Opfer, sondern gerade auch den entscheidenden Unterschied zwischen Tätern und Opfern hervor: die Gewaltlosigkeit der Opfer angesichts der Schlächtereie, die für den gewaltgewohnten Täter „unvertraute Art, wie sie sich abschlachten ließen“. Daher werden Opfer und Täter keinesfalls einander gleich oder austauschbar.³⁰⁶ Allerdings hat Tabori in den *Kannibalen* – anders etwa als Sylvanus in seinem Stück *Korczak und die Kinder* – gezeigt, dass die Opfer des Holocaust keine der Wirklichkeit entrückten Heiligen mit unangreifbarer moralischer Standhaftigkeit waren, sondern dass sie in ihrer verzweifelten physischen und psychischen Notsituation auch anfällig für unmoralisches Tun waren. Deshalb könnte auch von Tabori der Satz stammen, den Primo Levi anlässlich seiner Schilderungen aus Auschwitz geschrieben hat: „Ich weiß sehr wohl, daß dies alles recht wenig zu dem Bild paßt, das man sich im allgemeinen von Unterdrückten macht, die

³⁰³ Karin Dahlke nennt Schrekingers Ziel die „Gleichschaltung der Opfer mit den Tätern“; vgl. Dahlke 1997, S. 140.

³⁰⁴ Braese 1996, S. 33.

³⁰⁵ In Tabori 1994a ist in sinnentstellender Weise das falsche Wort kursiviert („[...] diese unvertraute Art, wie sie sich abschlachten ließen [...]“); ich korrigiere die Kursivierung hier gestützt auf eine frühere deutsche Druckfassung der *Kannibalen* in Tabori 1981a, S. 41-138, hier S. 134.

³⁰⁶ Vgl. Uberman 1995, S. 71; Pott/Sander 1997, S. 175f.

sich, wenn schon nicht im Widerstand, so doch im Erdulden zusammenschließen“.³⁰⁷ Der Entzauberung des Mythos von „stets unschuldigen Opfern“³⁰⁸ entspricht komplementär eine programmatisch zu verstehende Vermenschlichung: „das ist nichts Besonderes, das ist normal“.

Die von Schrekinger angesprochene „Verschiedenheit“ gewinnt szenische Präsenz, wenn die Bühnenhandlung vom Vater-Sohn-Dialog zurück auf die Auschwitz-Ebene springt. Schrekinger fordert die Häftlinge zum Essen auf und kündigt auch gleich die propagandistische Verwertung der Vorgänge an:

Guten Appetit.
Keiner rührt sich.
Ich mache Fotos.
Keiner rührt sich.
Eßt. (I, 71f.)

Worauf Schrekinger wartet, nämlich ein „Zeichen des Kontaktes“, das verweigern die Häftlinge nun. Nachdem die Implikationen der beiden Handlungsoptionen – to eat or not to eat – geklärt sind, genügen den Häftlingen zunächst Schweigen und Regungslosigkeit, dann gestischer Ausdruck, um ihre Entscheidung kund zu tun: „*Dreißig Sekunden Stille. Dann schüttelt Haas lange und heftig den Kopf.*“ Nach und nach folgen alle Haas‘ Beispiel und ziehen den sofortigen Gastod der vollkommenen Erniedrigung vor. Die durch Schrekingers Worte als Widerstandsakt gekennzeichnete Essensverweigerung bedarf keiner Verbalisierung durch die Häftlinge mehr; der Widerstand findet ganz in der Performanz statt: Die Verweigerung eines Zeichens wird zum Zeichen.³⁰⁹ Rhythmisiert von Schrekingers Befehlen „Eßt.“ und „Ab in den Duschaum.“ (I, 72) und grundiert vom Zischen, das die Vergasung antizipierend, das ausströmende Gas akustisch in die Bühnenhandlung hereinnimmt, zeichnet sich das ansonsten stumme Spiel durch eine Atmosphäre von Ruhe und Ernst aus. Sie kontrastiert deutlich mit der Turbulenz und Lautstärke, mit dem choreographischen Durcheinander und schnellen Wechsel der Register, die die vorangegangene Handlung ausgezeichnet haben, und verleiht dem Nicht-Essen der Beinahe-Kannibalen eine besondere Würde.

Nur die beiden Überlebenden treffen eine andere Wahl:

Hirschler und Heltai erbeben sich gleichzeitig. Beide halten ihre Näpfe in den Händen.
[SCHREKINGER:] Iß.
HIRSCHLER: Ich eß ja schon. *Er führt die Hand zum Mund.*
KAPO: Klick.
Hirschlers Hand erstarrt in der Bewegung, dann läßt er sie sinken.

³⁰⁷ Levi 1991, S., 88.

³⁰⁸ Tabori 1981a, S. 37.

³⁰⁹ Susan Russell deutet die Essensverweigerung als Gestus im brechtischen Sinne: „In not eating, Uncle and the others use an action to denote an attitude.“ (Russell 1989, S. 64)

SCHREKINGER: Iß.

HELTAI: *tonlos* Es ist mir schon immer schwergefallen, eine Einladung abzulehnen.
Er führt die Hand zum Mund.

KAPO: Klick.

Heltais Hand erstarrt in der Bewegung, dann läßt er sie sinken. (I, 72f.)

Die zwei Überlebenden geben Schrekinger das erwartete Zeichen, indem sie „*die Hand zum Mund*“ führen und sich so fotografieren lassen, aber sie essen wohl nicht von der kannibalischen Speise.³¹⁰ Damit beschreiten sie einen Mittelweg zwischen Widerstand und symbolischer Selbstaufgabe: Sie befriedigen den Nazi mit einem ‚Als ob‘ und retten damit ihr Leben, so dass sie als Zeugen das Geschehen an die Nachgeborenen vermitteln können.

d. Die Gier des Kannibalen

Da es Schrekinger erklärtermaßen nur „auf ein Zeichen, ein Zeichen des Kontaktes, etwas Erkennbares, eine Geste“ (I, 71) ankommt, gibt er sich damit zufrieden und lässt entfesselt seinen eigenen animalischen Trieben freien Lauf:

Schrekinger hat sich auf die Tischkante gesetzt, nach zwei Näpfen gegriffen und begonnen, daraus zu essen, dann mit der ganzen Hand hineinzu fahren, wie ein Tier schlingend. [Dann] schwingt er sich auf den Tisch, sitzt mit gekreuzten Beinen zwischen den Näpfen, [...] mit immer neuen Näpfen jonglierend, sie ausleckend, sich [...] die Finger leckend, fressend und schlingend. (I, 73f.)

Nicht die Juden erweisen sich also am Ende als Kannibalen, sondern allein der Nazi schlingt das Menschenmahl in sich hinein und bestätigt Onkels Einschätzung der Nazis als Tiere.³¹¹ Die Überlegung von Georg-Michael Schulz, ob die „Kannibalisierung [Schrekingers] nicht wie eine Reduktion des Nationalsozialismus auf rein animalische Triebe, mithin wie dessen Verharmlosung aufgefaßt werden kann“,³¹² ist abzuweisen, wenn man Schrekingers Fressen vor dem Hintergrund der vielfältigen Bezüge und Kontexte des Kulturthemas Essen betrachtet, die in den *Kannibalen* im Verlauf der Handlung angesprochen und alludiert werden. Von einer Reduktion kann also keine Rede sein, vielmehr markiert das Menschenfressen noch einmal die grundsätzliche „Verschiedenheit“

³¹⁰ So deuten es auch Pott/Sander 1997, S. 177f. – In diesem Punkt hat Tabori die deutsche Fassung vereindeutigt, denn in der englischen Version bleibt die Frage, ob Hirschler und Heltai aus ihren Näpfen essen, eher in der Schwebe. Hirschler sagt: „I’m eating.“ Heltai sagt: „I’ve always found it difficult to decline an invitation.“ Der Nebentext bestätigt das nicht, widerspricht dem aber auch nicht. Vgl. Tabori 1982, S. 261. – Generell geht die Tendenz der deutschen Textfassung dahin, die Vorgänge auf der Bühne im Nebentext ausführlicher zu schildern und zu vereindeutigen.

³¹¹ Hans-Peter Bayerdörfer bringt den antijüdischen Kannibalismusvorwurf der Ritualmordlegende mit den *Kannibalen* in Verbindung und versteht Schrekingers abschließenden Kannibalismus als „Umkehrung der alten antijüdischen Vorwürfe“ (Bayerdörfer 1997, S. 24). Der Gedanke, dass die eigene Lust am Tabubruch auf ‚die anderen‘ projiziert wird und sich am Ende selbst enthüllt, ist zwar reizvoll, aber am Text nicht zu belegen, wenn man nicht eine implizite Allusion auf die Ritualmordlegende im Titel vermutet (wie es Bayerdörfer möglicherweise tut). Da es aber innerhalb des Dramentextes – anders als in späteren Holocaust-Stücken – keine einzige Stelle gibt, die darauf anspielt, halte ich die Deutung für zu schwach belegt.

zwischen Opfern und Tätern. Das kannibalische Gericht wird zum moralischen Gericht: Widerstehen können am Ende die ausgehungerten Juden, nicht aber der wohlgenährte Nazi, dessen enthemmtes Schlingen metaphorisch seinen maßlosen Vernichtungswillen zeigt.³¹³

Parallel zur szenischen Performanz von Schrekingers Kannibalismus wird ein Tonband eingespielt, das das Phänomen des Kannibalismus ethnologisch perspektiviert:

Herodot und Strabo
Berichten von den skythischen Massageten
Die alte Menschen töteten und auffraßen.
Kannibalismus kommt vereinzelt auch bei Kulturvölkern vor
Wie Berichte von Schiffbrüchigen und Belagerungen bezeugen.
Die Gewohnheit, verstorbene Blutsverwandte zu verzehren
Als die pietätvollste Art, ihre sterblichen Überreste zu beseitigen
Verbindet sich mit dem Brauch
Die Alten und Kranken zu töten.
Einige Wilde jedoch sind voll Gier nach der Leiche eines Ermordeten
Damit sein Geist sie nicht heimsuchen möge [...] (I, 73)

Das Sprechen über den Kannibalismus springt dabei hin und her zwischen den in der Ethnologie diskutierten zwei Grundformen des habituellen/rituellen Kannibalismus³¹⁴ (Zeilen 1-3, 6-9) und des exzeptionellen Notkannibalismus (Z. 4-5), den zu praktizieren die Auschwitz-Häftlinge versucht waren. Das Wort „jedoch“ signalisiert, dass schließlich weder von der Menschenfresserei in einer Zwangslage noch vom ‚pietätvollen‘ oder ‚volkshygienischen‘ Endokannibalismus, sondern von einer besonderen Form von Menschenfresserei die Rede ist: „Einige Wilde jedoch sind voll Gier nach der Leiche eines Ermordeten / damit sein Geist sie nicht heimsuchen möge“, d.h. bei dieser Art von Kannibalismus steht die Aggression im Vordergrund. Die Speise ist ein „Ermordete[r]“, den noch nach seinem gewaltsamen Ableben die Aggression des Mörders verfolgt. Die „Gier“ entspringt der Angst vor dem Schuldgefühl wegen des Mords; es soll mit dem Verschlingen des Opfers beseitigt werden.

Schrekingers Menschenfressen wird damit durch die Stimme aus dem Off nicht nur individualpsychologisch vertiefend erklärt. Auf der Basis dieser Deutung kann sein Kannibalismus auch als szenische Metapher für die nationalsozialistische Vernichtungspolitik insgesamt verstanden werden,³¹⁵ zumal das gleichzeitige Zisch-

³¹² Schulz 1996, S. 153.

³¹³ Vgl. Dahlke 1997, S. 140.

³¹⁴ Dessen faktisches Vorkommen ist seit der radikalen Verneinung der Frage durch William Arens heftig umstritten und wird heute eher als stereotypes ethnographisches Konstrukt (Bestandteil des Bilds vom ‚Fremden‘) angesehen. Vgl. Arens 1979. Von der Faktizität kannibalistischer Praxis überzeugt ist hingegen Reeves Sanday 1995. Eine exemplarische kulturwissenschaftliche Deutung eines ethnographischen Kannibalismus-Topos unternimmt Baudy 1999.

³¹⁵ Alois Wierlacher (1987, S. 35) arbeitet in seiner Studie *Vom Essen in der deutschen Literatur* anhand von Prosatexten heraus, dass Hyperphagie zumeist Ausdruck des Zusammenbruchs der „im Prozeß der

Geräusch den Vergasungsvorgang auf Schrekingers Tun bezieht: Die Nazis begnügten sich nicht mit der Ermordung der Juden, sie ‚vertilgten‘ sie auch beinahe restlos, d.h. sie bemühten sich, die Opfer ihrer Untaten ganz und gar verschwinden zu lassen, indem sie zuerst ihre verbliebene Arbeitskraft sich selbst zu gute kommen ließen, ihren Besitz konfiszierten, aus ihren Haaren Dämmmaterial herstellten, ihr Zahngold wiederverwendeten, ihre Prothesen und Brillen an sich nahmen. Es gab sogar Versuche, die dann noch verbliebenen Überreste der Leichen nicht zu nutzloser Asche zu verbrennen (wie es überwiegend geschah), sondern etwa aus der Haut Leder und aus den Körpern Seife zu gewinnen. Diese der Idee nach restlose Anverwandlung der Ermordeten lässt sich metaphorisch durchaus als ein solcher Kannibalismus beschreiben, wie ihn der Lautsprecherstext in den *Kannibalen* vorstellt. Was der Kannibale bei dieser Vertilgung der Opfer verspürt, ist kein Genuss. Ihn treibt nicht existenzbedrohender Hunger, sondern die schiere aggressionsgeladene „Gier“.³¹⁶

4. Zur Genießbarkeit des Holocaust

a. Judenherz in Aspik und pikanter Sauce

Tabori lässt sein Holocaust-Drama nicht einfach mit dem Bild des fressenden Schrekingers und der Häftlinge enden, die das Zischgeräusch als Symbol ihrer Vergasung produzieren. Er verleiht dem Schlussbild auch eine poetologische Dimension, wenn sich die Lautsprecherstimme nach den ethnologisch eingefärbten Ausführungen zum Kannibalismus direkt ans Publikum richtet:

Und deshalb, liebe Brüder in Christo, empfehle ich euch
Das Judenherz, in Aspik oder mit einer pikanten Sauce –
So zart, es zergeht auf der Zunge. (I, 73)

Die Ansprache der Zuschauer als „Brüder in Christo“ nimmt noch einmal die Anspielungen auf die Eucharistie auf und suggeriert eine Mahlgemeinschaft, in die das Publikum einzubeziehen wäre. Der Leib des ermordeten Puffi vertritt gemäß dieser Vorstellung die Holocaust-Opfer insgesamt; die vergasteten Juden treten bei diesem Mahl

Zivilisation standardisierten kulturellen Essen-Ordnung“ ist. Schrekingers Fressen fügt sich diesem Muster zweifellos, zumal der zivilisatorische Diskurs Onkels das Verhalten der Täter insgesamt als ‚tierhaft‘ kennzeichnet. – Mit Noel Thomas (1988) lässt sich Schrekingers zudem in eine Reihe anderer Gestalten der deutschen Nachkriegsliteratur, besonders im Werk von Günter Grass, einordnen, deren übermäßiges Fressen sinnbildlich für die nazistische Expansions- und Vernichtungspolitik steht.

³¹⁶ Wenn man Schrekingers Sprechen über die Wahrung der moralischen ‚Reinheit‘ durch die Juden als Bewunderung des Täters für die ‚Stärke‘ der Opfer deutet, dann kann man mit Hadomi (1993, S. 4) Schrekingers Menschenfressen „a ritual suggesting the incorporation of his opponents‘ strength“ nennen. Die Lautsprecherstimme interpretiert den Kannibalismus des Schlussbilds aber eher als willentliches Verschwindenlassen der eigenen Schuld.

funktional an die Stelle Christi.³¹⁷ Das Herz als Stätte des Leidens wird zum Verzehr angepriesen.³¹⁸ Aber natürlich wird die so konzipierte Kommunion im Theater nicht in die Realität umgesetzt; der Aufruf zum Verzehr des Judenherzens muss sinnbildlich gedeutet werden: Das Stück *Die Kannibalen* ist in Übereinstimmung mit Taboris paratextuellen Äußerungen zu verstehen als eine „schwarze Messe“.³¹⁹ Das Leiden der Juden im Holocaust soll vom Publikum ‚gefressen‘, ‚konsumiert‘, verinnerlicht werden.³²⁰

In der Empfehlung des figurativ zu deutenden Kannibalismus der Schlusszeilen schwingt eine ironisch maskierte Mißbilligung mit.³²¹ Das „deshalb“ bindet die Empfehlung des Judenherzens zum Verzehr direkt an das Fressverhalten Schrekingers zurück, das unmittelbar zuvor als verwerfliche Form von Kannibalismus charakterisiert worden ist. Wenn Schrekinger also frisst, um seine Opfer und seine Schuld verschwinden zu lassen und unsichtbar zu machen, und wenn der figurativ zu verstehende Verzehr des „Judenherz[ens]“ damit parallelisiert wird, dann gerät auch die Konsumtion der jüdischen Leiden durch das Publikum in den Verdacht, ebenso gut dem Vergessen wie der Erinnerung dienen zu können.³²²

Gegen die Gefahr eines Kunstgenusses, der ganz im Sinne von Brechts Begriff des kulinarischen Theaters das ‚Genossene‘ verschwinden lässt und beim Publikum nichts oder gar das Nichtgewollte (das Vergessen) bewirkt, hat Tabori seine Darstellungsmittel gesetzt. Dies macht er auch in den zitierten Schlusszeilen des Epilogs metaphorisch deutlich: Dass das Judenherz ‚auf der Zunge zergeht‘, kann als Hinweis auf die Ambivalenz des ästhetischen Genusses, mithin als metaphorische Offenlegung der immanenten ‚Kulinarik‘ (im brechtschen Sinn) jeder Holocaust-Darstellung verstanden werden. Daher verwendet

³¹⁷ Vgl. Hell 1999, S. 523. – Hadomi (1993, S. 4) fasst die Beziehung zwischen dem ermordeten Juden und seiner funktionalen Stelle im Heiligen Mahl als Ineinanderübergehen des Mythischen (Jesu Passion) und des Historischen (Holocaust): „Mythically, the verbal and theatrical signifiers refer to the sacred meal but the time and place in which they occur infers to the Historical. Historically, the Jew is the victim of German atrocity, which permits penetration into the Mythical – his controversial portrayal as a crucified Christ figure. The historical Jewish martyr is the modern mythical Jesus figure and thus returns to his historical origins.“

³¹⁸ Man kann in der Prominenz des Herzens in der Schlussszene eine Anspielung auf die katholische Herz-Jesu-Verehrung sehen; damit würde sich der Bezug des Holocaust zur Passion weiter verfestigen.

³¹⁹ Tabori 1981a, S. 37.

³²⁰ Russell (1989, S. 68) beschreibt treffend, wie Tabori eine ‚schwarze Messe‘ neueinsetzt: „suggesting to the audience a type of symbolic cannibalism in which the stories of the Jews‘ suffering (this play included) become the ‚element‘ (body and blood, ‚word made flesh‘) to be consumed.“

³²¹ Da Russell sich auf die englische Textfassung bezieht, in der Hirschler und Heltai wohl zu Kannibalen werden, parallelisiert sie den wörtlichen und den figurativen Kannibalismus (Russell 1989, S. 70): „Both arguments (for and against literal and figurative cannibalism) are given voice in the play. Figurative cannibalism is both encouraged and discouraged (through implication) in the epilogue.“ Diese Deutung behält im Prinzip auch für die deutsche Fassung ihre Gültigkeit; allerdings fallen die Argumente für den Kannibalismus weniger ins Gewicht, weil Hirschler und Heltai eindeutig nicht von Puffis Leiche essen. Die ‚Pro-Kannibalismus-Argumente‘ werden also durchaus formuliert, aber nicht durch das Verhalten der jüdischen Figuren beglaubigt; der einzige gezeigte Kannibalismus ist Schrekingers abstoßendes Fressen.

³²² Ich schließe mit diesen Ausführungen an Überlegungen von Patraka 1987 (S. 71) und Russell 1989 (S. 66-70) an.

Tabori – im übertragenen Sinne – ‚Aspik‘ und ‚pikante Sauce‘: Er stellt das Leiden der Opfer gebrochen durch das Prisma der Sohnesperspektive dar (‚Aspik‘) und würzt es mit allerhand grotesken, burlesken und komischen Zutaten (‚pikante Sauce‘), also mit körperbetontem Spiel, Witzen, Songs, Pantomime und dergleichen.

b. Geschmacklosigkeiten: „Im Leiden nichts Erhabenes sehen“

Als Tabori mit den *Kannibalen* nach Berlin kam, stand die Frage nach Genießbarkeit und Genuss des Dargestellten im Mittelpunkt der Diskussion über Holocaust-Kunst. Die Debatte war in Deutschland stark von der Frankfurter Schule dominiert (und ist es in manchen Teilen der medialen Öffentlichkeit noch),³²³ insbesondere von Adornos Warnung vor dem Kunstgenuss angesichts oder ungeachtet der dargestellten Entsetzlichkeiten. Zusätzlich machte Brechts Verdikt über das ‚kulinarische Theater‘ das ästhetische Genießen verdächtig, weil es das Publikum unbelehrt und unverbessert entlasse. Dass Tabori sich dieses politisch-ästhetischen Hintergrunds für die Aufnahme seines Stücks bewusst war, zeigen seine direkte Bezugnahme auf Adorno im Begleittext zu den *Kannibalen*³²⁴ und zahlreiche Anleihen bei Brechts Epischem Theater innerhalb des Dramas.³²⁵ Zudem hat Tabori seinem Holocaust-Erstling eine ästhetische Diskussion darüber eingeschrieben, wie der Holocaust angemessen zu vermitteln sei.³²⁶

Wie in der Frage, ob der Notkannibalismus zulässig sei, werden auch in der Frage, wie das Leid der Juden zu vermitteln sei, die einander entgegengesetzten Positionen von Onkel und Klaub vertreten. Verärgert über einen Gedichtvortrag Ramaseders beschwört Onkel den „geheiligten Tonfall einer öffentlichen Aufführung“ (I, 32) und verteidigt ihn gegen Ramaseders dilettantische Rezitation

[...] wenn ich auf dem Berggipfel stehe oder auf der Bühne – das ist dasselbe – und ich spreche aus dem W-w-w-wirbelwind zu der Menge da unten – – ‚Du sollst nicht essen vom Fleisch deines Vaters!‘ – – dann habe ich als ein Schauspieler gesprochen, und das heißt, als Gott. (I, 33)

Mit der Gleichsetzung von Berggipfel und Bühne sowie „der Menge da unten“ und dem Publikum verleiht Onkel dem Beruf des Schauspielers die Würde der mosaischen

³²³ Vgl. die scharfsinnigen Ausführungen über die Adorno-‚Hörigkeit‘ der linken kritischen Rede in Deutschland und ihre Folgen für die Tabori-Rezeption im Feuilleton in: Braese 1996.

³²⁴ Tabori 1981a, S. 38: „Was nach Auschwitz unmöglich geworden ist, das ist weniger das Gedicht als vielmehr Sentimentalität oder auch Pietät.“

³²⁵ Ausführlich dazu: Russell 1989, S. 48-85.

³²⁶ Das hat auch Harth (1997, S. 23f.) bemerkt; allerdings ordnet er Taboris Programm gerade der Figur Onkel zu. Ich zeige hingegen, dass Klaub Taboris Programm innerhalb des Stücks propagiert und dass Onkel gerade die entgegengesetzten Positionen vertritt. – Haas (2000, S. 78f.) erkennt richtig, dass Tabori Onkel die Theaterform vorstellen lässt, die er selbst ablehnt, und sie parallelisiert dieses Verfahren durchaus plausibel mit jenem Brechts in *Das verräterische Vokabular* (Brecht 1993a). Haas übersieht aber, dass Tabori sein Programm nicht nur *ex negativo* vorstellt, sondern dass er mit Klaub auch eine Figur einführt, die die eigenen theaterästhetischen Positionen in der Figurenrede positiv vertritt.

Verkündigung; er erhebt sich in seiner Rolle deutlich über seine Mitmenschen (die Menge *da unten*“, Hervorhebung D.B.) und stellt sich in einem Anflug von Hybris sogar Gott gleich.³²⁷ Zu dieser Replik gibt es eine frappierende Parallele in Taboris Bericht über seine theaterästhetische Neuorientierung bei den *Brecht-Dialogen* 1968:

Was mich in diesem Moment einer einzigen Beerdigung traf, war der Tod vieler Dinge: meine eigene täppische Suche nach Erhabenheit, wie man so sagt, die Hoffnung auf ein großes und heiliges Theater, auf den Künstler, der ein Virtuose ist, ein Zauberer, ein Schamane, all diesen Scheiß des 19. Jahrhunderts und früherer Zeiten von der Überlegenheit der Kunst über das Sein, mit dem besonderen Anspruch auf eine Wahrheit, die größer und besser ist als die, die unsere kleinen Leben, umfassen von Schlaf, bieten können.³²⁸

Wenn Onkel vom „geheiligten Tonfall einer öffentlichen Aufführung“ spricht, dann klingt in diesen Worten das Echo der von Tabori verabschiedeten „Erhabenheit“³²⁹ und der aufgegebenen „Hoffnung auf ein großes und heiliges Theater“ mit,³³⁰ auch das hierarchische Gefälle vom Schauspieler zur „Menge da unten“ gehört offenkundig zu den Vorstellungen, von denen Tabori sich distanziert,³³¹ wenn er nunmehr „kaputte kleine Räume“ bevorzugt, „in denen die Zuschauer uns genau sehen können, nicht größer und besser als die, die uns zuschauen“.³³²

Onkel vertritt hingegen gerade das Ideal des Schauspielers als eines „Virtuosen“:

Was glaubt ihr, wer ich bin, ein Haufen Därme mit zwei Öffnungen?! Seht euch meinen Mund an, meinen herrlichen Mund. Hier, betrachtet meine Zunge! Habt ihr jemals so eine Zunge gesehen? Ich war einer von den Seltenen, ich hatte keine Mätzchen nötig, keine Tricks, [...] jeder Augenblick war gestaltet, ein Kunstwerk, man hätte ihn rahmen können. Ich trug keine Maske, ich scheute mich nicht, mich zu entblößen bis auf die Knochen, um zu zeigen, was das ist – der Mensch! (I, 34)

Die von Onkel verworfene Selbstdefinition als „ein Haufen Därme mit zwei Öffnungen“ verweist auf das Kannibalismus-Dilemma, vor dessen Hintergrund sich die Auseinandersetzung abspielt. Onkel lehnt es ab, sein Selbstbild auf die Funktion seines Verdauungsapparats zu reduzieren; gegenüber den physiologischen Grundbedürfnissen hält er das wahre Menschseins hoch, das zu zeigen das Ethos des Schauspielers ausmache. Das

³²⁷ Diese Hybris sollte Interpreten der Figur Onkel davor warnen, seine Ausführungen über das Theaterspielen unkritisch wiederzugeben und Onkel in dieser Frage zum Sprachrohr des Autors zu stilisieren, wie es zuletzt Jan Strümpel getan hat. Vgl. Strümpel 2000, S. 68ff.

³²⁸ Tabori 1981a, S. 17f.

³²⁹ Zum Begriff des Erhabenen in der Debatte über die Darstellbarkeit des Holocaust vgl. die Ausführungen im Ersten Teil, Kap. II.1. der vorliegenden Arbeit.

³³⁰ Es ist unverstänlich, dass Pott und Schönert in ihrem ansonsten sehr klugen und aufschlussreichen Aufsatz über „Tabori unter den Deutschen“ Taboris Äußerungen zu den *Brecht-Dialogen* und seine theaterästhetische Neuorientierung sinnverfälschend wiedergeben, wenn sie von Taboris „Hoffnungen ‚auf großes und heiliges Theater‘“ (Pott/Schönert 1997, S. 356) sprechen, dessen „Tod“ Tabori doch gerade proklamiert (Tabori 1981a, S. 17).

³³¹ Gerade auch Onkels Hybris der Gottgleichheit wird von Tabori in *Unterammergau* abgelehnt: „Der Held ist tot, und der Star ist tot, weil die Leute nicht länger die Anmaßung einer Pseudo-Göttlichkeit ertragen, die Märchen spielt.“ (Tabori 1981a, S. 19).

³³² Tabori 1981a, S. 18.

„Sich-Entblößen bis auf die Knochen“ versteht Onkel dabei wohlgerne nur metaphorisch; er vertraut in seiner Kunst auf die Mittel der „heiligen Sprache“, symbolisiert in seinem Mund und seiner Zunge.³³³

Onkel protestiert gegenüber Ramaseder gegen den „Mißbrauch unserer heiligen Sprache“ (I, 33), den er glaubt im Gedichtvortrag ebenso deutlich erkennen zu können wie in der Pervertierung der Sprache durch die Nazis: „diese Huren und Diebe, die die edelsten Worte aus unserer Sprache stahlen – *Er imitiert Hitler*. – Ruhm! Ehre! Freiheit! – – und alles, was sie damit meinten, war – BRINGT SIE UM!“ (I, 34) Nicht nur ist der Vergleich der beiden „Schändungen“ völlig überzogen; auch die Konsequenz, die Onkel aus dem nationalsozialistischen Sprachgebrauch gezogen hat, wird bis zur Lächerlichkeit auf die Spitze getrieben:

Eine Blasphemie, gegen die ich nur durch das Schweigen protestieren konnte – durch fünf Jahre Schweigen. Fünf Jahre habe ich kein Wort gesprochen, nicht einmal zu meinem Spiegel. (I, 33)

Das professionelle Schweigen als Schauspieler, eine potentiell würdige Verweigerungshaltung gegenüber den Machthabern, wird lächerlich, weil es bis in den privatesten Bereich hineinreicht („nicht einmal zu meinem Spiegel“).³³⁴ Wenn Onkel also in einer Mischung aus Trotz und Resignation das Schweigen wählt, dann sieht er in seiner Kunst offenbar keinen Weg zur Vermittlung des Erlittenen.³³⁵

Beide Punkte – die Selbstentblößung als bloße Metapher und die Kapitulation vor den Schwierigkeiten der Wieder- und Weitergabe des Erlittenen – werden noch deutlicher im Kontrast zu Klaubs Position. Klaub rechtfertigt den Kannibalismus nämlich nicht nur mit der biochemischen Erklärung „Fleisch ist Fleisch“ und seinem Überlebenswillen („ich will existieren“), sondern auch mit dem Argument „ich will Zeugnis ablegen“, das das anstößige Menschenfressen mit dem Ausblick auf die Tradierung des Leids nobilitiert:

[...] ich will Zeugnis ablegen –
Er wendet sich an Hirschler, sich das Hemd aufreißend und die Brust entblößend; Hirschler schlägt sich mit einem Laut des Ekels die Hände vors Gesicht und wendet sich ab.
– ich will ein wandelnder Katalog von Wunden sein! *Er hält sich das Hemd mit beiden Händen auf.* Und ich will meine Wunden meinen Kindern zeigen!
Eilt von einem zum anderen, in verrenkter Körperhaltung, wie ein Krüppel; die Angesprochenen wenden sich entsetzt ab, stoßen Laute des Abscheus aus.

³³³ Tabori bezeichnet gerade das, was Onkels Konzeption vom Sprechtheater ausmacht, als obsolet: „Beredsamkeit, Rhetorik, Arien, Pointen, elegante Ausstattung“ (Tabori 1981a, S. 18).

³³⁴ Außerdem steht Onkels pathetische Beschwörung des Schweigens in komischem Gegensatz zu dem sie einrahmenden Redeschwall. Zur „Verteidigung“ von Onkels Position lässt sich dabei übrigens keineswegs sein Postulat einer Trennung von privatem und öffentlichem Sprechen in Anschlag bringen, weil Onkel diese Trennung ja selbst aufgehoben hat, indem er sein Schweigen noch vor dem heimischen Spiegel gewahrt hat.

³³⁵ „Ihr versteht nicht, wie schrecklich schwer es ist, in solcher Zeit auch nur ein Wort zu sagen, ein einziges Wort wie zum Beispiel – – Bitte. Oder – – Erbarmen.“ (I, 34)

Nein, mit der Nase werde ich sie darauf stoßen! Ich werde sie zwingen, meine Schwären zu küssen und meinen Eiter zu trinken. Sie sollen lernen, im Leiden nichts Erhabenes zu sehen! (I, 57)³³⁶

Die von Onkel bloß metaphorisch postulierte Selbstentblößung vollführt Klaub körperlich. Er weist die anderen nicht wie Onkel auf seinen Mund und seine Zunge als Werkzeuge des Sprechens hin, sondern zeigt seine nackte Brust mit ihren Foltermalen, „ein wandelnder Katalog von Wunden“. Nicht kunstreiches Sprechen eines Textes (wie bei Onkel) ist Klaubs Programm, sondern das Ausstellen des versehrten Körpers, das auf Sprache nicht angewiesen ist: der gemarterte Körper als ‚Text‘ über die Marter.³³⁷ Das Erlittene soll so ‚anschaulich‘ werden, dass es Ekel und Abscheu auslöst. Dass die anderen sich entsetzt abwenden, stachelt Klaub zu noch weitergehenden Vorhaben an: Er will die Nachgeborenen „mit der Nase darauf stoßen“, ja sie „zwingen“, den geschundenen Körper zu küssen und seine Absonderungen zu „trinken“. Dem metaphorischen und abstrakten Programm Onkels, „zu zeigen, was das ist – der Mensch“, setzt Klaub eine körperbetonte, direkte, die Nahsinne einsetzende Konfrontation mit dem Erlittenen entgegen, ein drastisches ‚Ecce homo‘.

Klaubs Position deckt sich weitgehend mit Taboris Theaterkonzeption, insbesondere mit den Mitteln, die Tabori zur Darstellung der Leiden der Opfer einsetzt. Dem ‚sprachlosen‘, körperbetonten Zeigegestus Klaubs entspricht die im Vergleich zu anderen Holocaust-Dramen enorme Dominanz des Performativen in den *Kannibalen*. Sie ist schon am bloßen Umfang des Nebentextes ablesbar, der weniger beschreibt (Bühnenbild, Kostüme und Requisiten sind denkbar schlicht und bedürfen keiner langen Beschreibungen), als dass er schildert, wie sich die Figuren auf der Bühne bewegen, welche Mimik und Gestik sie zeigen und welche Geräusche sie produzieren.³³⁸ Natürlich sprechen die Figuren auch artikuliert und verhandeln dabei ihr Dilemma, aber das körperliche Spiel ist immer konstitutiv für die Handlung, oft dominiert es als bedeutungsvermittelndes Medium auch.³³⁹

³³⁶ Für das Klaub-Zitat „Sie sollen lernen, im Leiden nichts Erhabenes zu sehen!“ (I, 57) gilt das in Kapitel II.1. des ersten Teils der vorliegenden Arbeit entwickelte Argument noch eindeutiger: Erst Jahre nach der Entstehung der *Kannibalen* hat Lyotard den Begriff des Erhabenen im postmodernen Diskurs über den Holocaust und seine Repräsentation prominent gemacht. Wenn Tabori Klaub den Begriff in den Mund legt, dann bezieht er ihn eher auf die kantische oder schillersche Ästhetik als auf Lyotards Entwurf des Erhabenen im Kontext des ‚Unsaßbaren‘.

³³⁷ In der Rolle, die Klaub hier für sich selbst als Überlebenden entwirft, liegen gewisse Parallelen zum Herzeigen des gemarterten Körpers Christi, wie man es etwa im mittelalterlichen Passionsspiel beobachten kann. Hinsichtlich ihrer Hauptaufgabe lassen sich die *memoria*-Funktionen der christlichen Spiele aber nicht in den *Kannibalen* wiedererkennen, weil hier der gemarterte Körper nicht zur „Projektionsfläche erinnernder Glaubensgewißheit“ wird. Vgl. J.-D. Müller 1997, hier S. 87. – Zum Zeugnis-Ablegen vgl. auch Dresden 1997, S. 84ff.

³³⁸ Vgl. Harth 1997, S. 21f.

³³⁹ Daher formuliert von Schilling irreführend, wenn er *Die Kannibalen* als ein Spiel bestimmt, „das darauf zielt, dass eben eine Sprache gefunden werde, die auch die Opfer einschließt“ (2001, hier S. 110, aber auch passim auf den S. 103-120). Treffender ist es, von einer Suche nach Kommunikationsmöglichkeiten zu sprechen (wie

Die Grenzen des Ekels, die individuell bei den Zuschauern unterschiedlich ausgeprägt sein mögen, werden wohl bei jedem und jeder das eine oder andere Mal berührt: Auf der Bühne wird gepinkelt (I, 7), randaliert (I, 12), geprügelt und gerauft (I, 13, 19), gerülpt (I, 14), onaniert (I, 20), ausgespuckt (I, 24), ein homosexuelles Paar küsst sich (I, 27), es wird langanhaltend geschlürft (I, 28ff.), geschmatzt (I, 37), gewürgt (I, 55f.), geschlagen und getreten (I, 64). Besonders ‚geschmacklos‘ und abscheuerregend sind die Vorgänge, die direkt mit dem kannibalischen Akt verbunden sind: Puffi wird auf offener Bühne getötet (I, 6), in Stücke geschnitten (I, 16), sein Fleisch wird in großen Brocken in den Topf geworfen und gekocht (I, 16f.), schließlich sieht man das tierhafte, entfesselte Fressen Schrekingers in großer Ausführlichkeit (I, 73f.). Nicht nur die Vorstellung des Kannibalismus, die im Publikum per se Ekel erregen dürfte, sondern gerade auch der szenische Vollzug zeichnet sich durch besondere Drastik aus.³⁴⁰ Das verbindet ihn mit Klaubs Programm des schonungslosen Herzeigens der Wunden und Schwären.

Komplementär und konträr zur naturalistischen Drastik der performativen Anteile bedient sich Tabori aber immer wieder auch verfremdender, deiktischer, indirekter Darstellungstechniken, etwa wenn er Klaub aus seiner Rolle heraustreten und ans Publikum gerichtet von den Vorzügen des Menschenfleischverzehr sprechen lässt. Diese aus dem Epischen Theater übernommene Technik verfolgt letztlich dasselbe Ziel wie die mimetischen Darstellungselemente: Die Zuschauer sollen immer wieder von neuen Ausgangspunkten her in das Geschehen hineingesogen werden. Wenn Klaub also dem Publikum erklärt, man könne ruhig Menschenfleisch essen, dann versetzt er die Zuschauer imaginär in die Lage der hungernden Häftlinge. Das Publikum muss sich fragen, wie es sich selbst zu dem vorgeführten Dilemma stellen würde. In den mimetisch-realistischen Spielanteilen wiederum besteht die Chance, die von den Mitscherlichs beklagte Derealisation der Opfer wenigstens momentweise aufzuheben,³⁴¹ ihr Leiden anschaulich und ansatzweise nachfühlbar zu machen.

Mit dem Hin- und Herwechseln zwischen der von Klaub programmatisch vorgetragenen und im äußeren Kommunikationssystem des Dramas beglaubigten Betonung des Körpers und Versinnlichung einerseits und dem distanzierenden Illusionsbruch andererseits vereitelt Tabori jede platte Identifikation mit den Figuren und ermöglicht zugleich eine wiederholte, immer wieder neu perspektivierte Annäherung an sie. Dem Publikum wird zweifellos kein passives Genießen gegönnt; ein Kunstgenuss, wie Onkel ihn dem Publikum bereiten will,

von Schilling es mitunter auch tut, allerdings wohl in einem Sinn, der Sprache und Kommunikation synonym setzt), weil darin gerade nonverbale Mitteilungs- und Verständigungsformen eingeschlossen wären.

³⁴⁰ Friedrich Luft hat dies in seiner (positiven!) Rezension der Berliner Erstaufführung „vorsätzlich brechreizerregend“ genannt, zit. nach: Luft 1979, hier S. 125.

ist undenkbar angesichts der Gräueltaten, von denen das Stück handelt. So deutlich Onkels Haltung zur Kannibalismus-Verweigerung als menschenwürdig gekennzeichnet wird, so klar ist andererseits auch die Absage an seine Konzeption von Schauspiel und Kunstgenuss, die angesichts des Holocaust obsolet und unbrauchbar geworden ist.³⁴²

c. Probieren und probieren lassen. Ein Zwischenresümee zum Kulturthema Essen im Holocaust-Theater

In Taboris Holocaust-Stücken soll nichts die Erhabenheit des Leidens suggerieren; die Gräueltaten können und sollen nicht ‚auf der Zunge zergehen‘. Das theaterästhetische Aha-Erlebnis bei den *Brecht-Dialogen* hat seinen ersten Niederschlag in den *Kannibalen* gefunden und sich in der Nutzung des Kulturthemas Essen für die Holocaust-Darstellung konkretisiert. Welche wirkungsästhetischen Möglichkeiten Tabori mit dem Essen erschließt, soll deshalb in vier Punkten im Sinne eines Zwischenfazit und als Ausblick auf die weiteren Stücke bilanziert werden, die Holocaust und Essen zusammenbinden.

Sinnliches Theater: Die ‚Realisierung‘ der Opfer

Das Essen bildet einen zentralen Bestandteil von Taboris Konzept eines sinnlich orientierten Theaters, wie Klauß es innerhalb des Dramas vorstellt. Alle am Theater Beteiligten, also insbesondere die Schauspieler und die Zuschauer, machen alltäglich Erfahrungen mit ihrem eigenen Essen und kennen eine große Bandbreite von Privations- und Genusserfahrungen. An diese eigenen Körpererfahrungen kann das Essensmotiv anknüpfen; sie helfen den Schauspielern, die Figuren zu verkörpern, und den Zuschauern, die Figuren vorstellbar, ‚fühlbar‘ werden zu lassen. „Probe-Identifikationen“³⁴³ werden erleichtert.

Aber auch das Scheitern der Identifikationsversuche mit Auschwitz-Opfern wird reflektiert, wenn die Söhne den ‚Leberwurst-Mord‘ nachspielen, „aus Langs Körper imaginäre Stücke *Leberwurst*“ herausgrapschen und essen. Der Überlebende Heltai kommentiert: „Es ist nicht dasselbe.“ (I, 24) Damit erlaubt es das Essensthema auch, die Andersartigkeit aller

³⁴¹ Vgl. Kap. I und II im ersten Teil der vorliegenden Untersuchung.

³⁴² Die Unbrauchbarkeit des ‚großen Theaters‘ für die Holocaust-Darstellung betont Tabori auch explizit in seiner Rückschau auf die *Brecht-Dialoge* (Tabori 1981a, S. 17): „Auf dem Höhepunkt der schönsten Erfahrung meines Theaterlebens nahm ich auch seine *Nutzlosigkeit* für mich wahr, in diesem absurden rot-plüschgoldenen Raum [...]“ [Hervorhebung D.B.]

³⁴³ Mit dem Begriff „Probe-Identifikationen“ bezeichnet Strümpel das Verhältnis der Söhne zu den Vätern in den *Kannibalen* (Strümpel 2000, S. 59). Ich übertrage ihn hier, im Anschluß wiederum an Strümpels Ausführungen über die *method* von Lee Strasberg und ihre Transformation zu einer „Dramaturgie der Erinnerung“ in den *Kannibalen* (a.a.O., S. 83-87), auch auf das Verhältnis der Zuschauer zu den dargestellten Opferfiguren.

Essenserfahrungen unter den Hungerbedingungen des KZ zu artikulieren. Die Grenzen der Versinnlichung werden deutlich markiert.

Wenn Tabori das Essensthema in Auschwitz verwendet, handelt er vor allem vom Hunger. Dessen entmenschlichende und entsolidarisierende Auswirkungen führen das Sprechen vom Essen und das Handeln der Häftlingsfiguren eindrücklich vor. Sie erscheinen dabei gerade nicht als „stets unschuldige[] Opfer“³⁴⁴, sondern als Menschen aus Fleisch und Blut. Das Essensthema lenkt den Fokus auf das Leiden der Opfer. Die Versinnlichung der Opfer impliziert eine Vermenschlichung, weil die Figuren ‚real(istisch)‘ statt ‚ideal(istisch)‘ dargestellt sind. Die sinnlich konkrete Darstellung der Häftlinge als Hungernde und Leidende wirkt der von den Mitscherlichs beklagten ‚Derealisierung der Wirklichkeit‘ des Holocaust entgegen.³⁴⁵

Implikationen des Holocaust für die conditio humana

Das Kulturthema Essen erlaubt es Tabori, soziokulturelle, zivilisationstheoretische, religiöse und psychologische Implikationen der Shoah in seinem Drama zu verhandeln, ohne die Figuren abstrakt über Themen wie Menschenwürde, Solidarität, Theodizee oder Traumatisierung reden zu lassen. Die soziale Dimension des Essens wird beispielsweise *ex negativo* im Kampf der Häftlinge um Puffis Brotration und in der spielerischen Evokation des gemeinsamen Erinnerungsmahls deutlich; indem Tabori den sozialen Aspekt als inexistent innerhalb des Lagerzauns charakterisiert, zeigt er mit Hilfe des Kulturthemas Essen, dass das Häftlingsleben in Auschwitz sozial entfremdet, dissoziiert und aufs individuelle Überleben ausgerichtet war.³⁴⁶ Die Bindungskraft religiöser Normen und die Auswirkungen ihres Verlustes exemplifiziert Tabori an der kannibalischen Versuchung. Die psychische Traumatisierung der Holocaust-Opfer wird am Beispiel des zwanghaften Essverhaltens der Überlebenden Hirschler und Heltai illustriert.

Solche Fragen werden *anhand* des Kannibalismus-Dilemmas erörtert, indem die Referenzbereiche des Essens, d.h. konkret: die Voraussetzungen und Konsequenzen der kannibalischen Versuchung, zwischen den Figuren mal explizit diskutiert, mal implizit im Handeln dargelegt werden. Dass Wörter wie ‚Sinn‘, ‚Zivilisation‘, ‚menschlich‘, ‚Glaube‘ und ‚Hoffnung‘ nicht explizit im Text vorkommen, heißt also keineswegs, dass diese Ideen im Drama nicht thematisiert werden.³⁴⁷ Während die Häftlinge sich über das kannibalische Ansinnen auseinandersetzen, wird das Thema ‚Widerstand‘ im Spannungsfeld von Moral

³⁴⁴ Tabori 1981a, S. 37.

³⁴⁵ Vgl. Mitscherlich/Mitscherlich 1977, S. 81, sowie Kap. I im ersten Teil der vorliegenden Studie.

³⁴⁶ Eine ‚dichte Beschreibung‘ dieses Zustands bietet Sofsky 1993, S. 178-190.

³⁴⁷ Das behauptet Strümpel 2000, S. 64.

und Politik in den *Kannibalen* lange implizit verhandelt, bevor es schließlich durch Schreckingers Worte doch noch explizit ins Zentrum des dramatischen Konflikts rückt und performative Präsenz in der Essenverweigerung der Häftlinge gewinnt.

Das Essensthema erlaubt es Tabori also, ein breites Spektrum von individuellen und kollektiven, religiösen und politischen, physischen und psychischen Auswirkungen der Gräueltaten zu konkretisieren, szenisch zu vergegenwärtigen und verkörpern zu lassen.

Deutung und Erinnerung

Tabori nutzt das Sinnstiftungspotential des Kulturthemas Essen, indem er auf Mythen „vom ersten Vätermord bis zum Abendmahl“³⁴⁸ anspielt. Nicht nur der ‚Geist von Taboris Vater‘, sondern auch Ödipus, Moses, Hamlet und vor allem Jesus spuken durch Taboris Holocaust-Erstling und eröffnen Deutungshorizonte für die Bühnenhandlung und dadurch vermittelt für den Holocaust. Unter dem Aspekt des Essens betrachtet, bietet vor allem die Jesus-Referenz ein Interpretament, weil sich im inneren Kommunikationssystem des Dramas (Figurenrede, Figurenkonstellation) wie im äußeren (Nebentext, Ansprache des Publikums aus dem Off, Paratexte) zahlreiche Hinweise darauf finden, dass eine Aufführung des Stücks vor Publikum als eine Art von neuinstituiertes ‚Messe‘ zu verstehen ist. Anders als das Abendmahl weist Taboris Erinnerungstheater aber nur zwei Funktionen auf: Erinnerung (an die Holocaust-Opfer, die funktional an die Stelle Jesu treten) und Vereinigung (als *communio* der Gedenkenden, Juden und Nicht-Juden).³⁴⁹ Der Verheißungsaspekt des Abendmahls wird in den *Kannibalen* nicht genutzt – was sollte nach der dargestellten Katastrophe auch verheißen werden?

Poetologische Reflexion

In Essensmotiven verschlüsselt Tabori auch die poetologische Reflexion über Holocaust-Theater. Verschlingen kann man nicht nur Speisen, sondern – metaphorisch – auch Geschichten: Das Verschlingen von Puffis Leiche wird parallelisiert mit der Rezeption der jüdischen Leidensgeschichte. Tabori empfiehlt und serviert den Zuschauern ‚Judenherz in Aspik und pikanter Sauce‘, spricht damit metaphorisch die Ambivalenz des Kunstgenusses beim Thema Shoah an und baut der Gefahr des kulinarischen Rezipierens durch seine spezifischen literarischen und theatralen Mittel vor.

Pointierend lässt sich Taboris Arbeiten mit dem Kulturthema Essen als *Probieren* im doppelten Sinn bezeichnen: Zum einen verweist das ‚Probieren‘ auf das Essen. Das

³⁴⁸ Tabori 1981a, S. 38.

³⁴⁹ Tabori will erklärtermaßen „auf mythisch-zeremoniöse Art [...] Gemeinsamkeit [...] schaffen“ (Tabori 1981a, S. 37).

Publikum soll die Geschichten, die Tabori zu erzählen hat, verinnerlichen. Zu diesem Zweck ermöglicht Tabori *Probe*-Identifikationen (nicht nur der Söhne mit ihren Vätern und der Schauspieler mit ihren Rollen, sondern gerade auch:) der nicht-jüdischen Zuschauer in Deutschland mit den Opfern der deutschen Vernichtungspolitik – ein Verfahren, das vermutlich erheblich zu Taboris Erfolg beim Publikum beigetragen hat. Zum anderen wählt er als Medium seiner Holocaust-Darstellung das Theater, dessen Wesen für ihn die *Probe*, die Neugier, das „Spielen und Spiel“³⁵⁰ ausmachen, das also eine vermeintliche Authentizität des Dargestellten durch die Ausstellung des Versuchs- und Als-ob-Charakters von vornherein ausschließt. Beide Aspekte des ‚Probierens‘ begegnen wieder in Taboris zweitem Holocaust-Drama *Mutters Courage*.

³⁵⁰ Tabori 1981a, S. 37.

II. *Mutters Courage*: Der Biss in die Pflaume

Mutters Courage ist eine übersichtliche, bilderbuchhaft-naive Erzählung, von Tabori mit vielen Kinderbuchsätzen und -süssigkeiten verschönt, mit poetischen Feierlichkeiten dekoriert. (Benjamin Henrichs)³⁵¹

Taboris Texte und Inszenierungen wirken so einfach, so deutlich, so direkt, daß viele nicht auf den Gedanken kommen, daß da etwas verschlüsselt sein könnte, etwas Vieldeutiges, Indirektes, das zwischen den Zeilen für den da ist, der es findet. (Erwin Leiser)³⁵²

Im Jahr 1979, zehn Jahre nach der deutschen Erstaufführung der *Kannibalen*, inszeniert Tabori an den Münchner Kammerspielen das Stück *My Mother's Courage*, das später unter dem Titel *Mutters Courage* gedruckt wird.³⁵³ Nach der Rekonstruktion des Todes seines Vaters unternimmt Tabori es, die Rettung seiner Mutter vor dem Holocaust auf die Bühne zu bringen, und zwar wiederum explizit aus der Sohnesperspektive. Unterbrochen von einigen (nach)gespielten Szenen erzählt eine schlicht „Sohn“ genannte Figur in Anwesenheit der ihn manchmal kommentierenden, ergänzenden und korrigierenden „Mutter“ Elsa Tábori,³⁵⁴ was dieser „eines Sommertages im Jahre '44“ zugestoßen ist (I, 287): Sie wird in Budapest verhaftet und zusammen mit etwa viertausend weiteren Juden nach Auschwitz deportiert. Bei einem Zwischenhalt verlangt sie von dem deutschen Offizier, der die Deportation leitet, mit dem lügenhaften Hinweis auf einen Schutzpass des Roten Kreuzes ihre Freilassung. Gegen alle Wahrscheinlichkeit schickt der Deutsche die Mutter zur Überprüfung des Passes tatsächlich nach Budapest zurück und lässt sie bei der Ankunft entkommen.

Die Forschungsliteratur beschäftigen an *Mutters Courage* bisher vor allem die „doppelte Autorschaft“ (des Sohnes und der Mutter) und ihre Implikationen für grundsätzliche Fragen der Erzählbarkeit des Holocaust, daneben die Aspekte des Spiels, des Witzes, der

³⁵¹ Henrichs 1979.

³⁵² Leiser 1994, S. 215.

³⁵³ Außer der Theaterfassung gibt es eine Hörspielfassung des Stoffs aus dem gleichen Jahr und eine schon Mitte der 1970er Jahre entstandene Erzählfassung, die 1981 in dem Band *Son of a bitch* erschienen ist. – Michael Verhoeven hat den Stoff 1996 verfilmt. Einen kritischen Vergleich zwischen Film und Drama bieten Pott/Schönert 1997, S. 372-377.

³⁵⁴ Anat Feinberg meint, die Hauptfiguren hätten wie in einer Parabel keine Namen (Feinberg 1999, S. 227). Dabei bezieht sie sich vermutlich allein auf das Personenverzeichnis, denn im Text wird durchaus erwähnt, dass die Mutter „Elsa Tábori“ heißt (I, 290, 293 u.ö.) und dass ihr in London weilender Sohn „George“ heißt (I, 316). Auch der Vorname des Vaters wird genannt (I, 304); ebenso erhalten Schwester Martha und Schwager Julius, die ungarische Nazi-Familie Csibotnik, die ungarischen Hilfspolizisten Usicky, Klapka und Iglódi und der vom Vater unterstützte ‚Nebbich‘ Kelemen Namen. Jene, die die eigentliche Deportation durchführen, bleiben dagegen anonym: Der ungarische Scherge wird wegen seiner laufenden Nase

‚Courage‘, des Zufalls sowie das Verhältnis des Stücks zum Epischen Theater Bertolt Brechts.³⁵⁵ Immer nur am Rande wird auf die Geschichte einer kannibalischen Kommuniionsfeier verwiesen, die der Deutsche der Mutter auf der gemeinsamen Rückfahrt nach Budapest erzählt: In seinem Heimatdorf habe der Priester vor vielen Jahren an Mariä Himmelfahrt einer Gruppe von Mädchen, die die Kommunion empfangen sollten, das echte Fleisch und Blut eines wenige Tage zuvor von getreuen Kirchgängern erschlagenen jüdischen Tuchhändlers gereicht. Eingebettet ist diese Erzählung in ein vom Deutschen dominiertes Gespräch über Vegetarismus, Moral und Religion.³⁵⁶

Es verwundert, dass eine eingehende Analyse dieser schockierenden und rätselhaften Geschichte aussteht, und zwar nicht nur, wenn man den Fokus der Betrachtung auf das Essensthema richtet, wie es sich die vorliegende Studie zur Aufgabe gemacht hat. Denn auch in Taboris zweitem Theaterstück über den Holocaust, das gewissermaßen als Gegenstück zur theatraisierten Geschichte des Vaters nun jene der Mutter präsentiert,³⁵⁷ wird am Ende ein erschlagener Jude verzehrt. Der ‚blinde Fleck‘ der Forschung muss zudem erstaunen, weil die bisherigen Interpreten die zentrale Bedeutung der fraglichen Textpassage zumeist durchaus konzederen,³⁵⁸ indem sie in ihr den verhüllten eigentlichen Beweggrund für die Rettung der Mutter und damit ja den Kern der ‚unerhörten Begebenheit‘³⁵⁹ verorten. Über oberflächliche Bemerkungen wie etwa die Feststellung, es handele sich um eine „Parabel“ des Retters zur Veranschaulichung der „Ursache seines

„Rotzgesicht“ genannt (vgl. I, 308f.), der deutsche Offizier bekommt nicht einmal einen deskriptorischen Spitznamen dieser Art.

³⁵⁵ Russell 1989, S. 86-110; Uberman 1995, S. 76-88; Kagel 1996; Dahlke 1997, S. 123-133; Kagel 1998; Feinberg 1999, S. 225-235; Zipes 1999, S. 106f.; Haas 2000, S. 56-85; Strümpel 2000, S. 88-107; Strässle 2001.

³⁵⁶ Das Gespräch kann im Anschluss an Manfred Pfister monologhaft genannt werden, weil die Repliken des Deutschen quantitativ und qualitativ so sehr das Übergewicht gegenüber jenen der Mutter haben, dass letztere in ihrer Kürze und Vagheit nur die Funktion erfüllen, das Gespräch überhaupt aufrecht zu erhalten (vgl. Pfister 1997, S. 182ff.). Diese Gewichtung der Repliken lässt sich in Anknüpfung an Derrida (*Le différend*) mit der strukturellen Unmöglichkeit eines Dialogs zwischen Opfer und Täter erklären (vgl. Strümpel 2000, S. 103-107).

³⁵⁷ Hinsichtlich des denkbaren ‚politisch korrekten‘ Einwands, das Stück schildere einen für die Shoah nicht repräsentativen Einzelfall, hat Tabori geäußert: „[...] die Rettung meiner Mutter durch einen Deutschen ist genauso wahr, wie es wahr ist, daß mein Vater in Auschwitz umkam.“ – Tabori, zit. nach Hensel 1979.

³⁵⁸ Eine Ausnahme bildet Jack Zipes, der die kannibalische Geschichte gar nicht beachtet und wohl auch deshalb zu der nicht haltbaren Einschätzung kommt: „Of all Tabori’s plays, *My Mother’s Courage* is undoubtedly the most poetic and most optimistic.“ Zipes 1999, S. 106. Auch Strässle (2001) geht nicht auf die Abendmahlerzählung ein.

³⁵⁹ Martin Kagel (1998, S. 91) weist zu Recht darauf hin, dass es sich bei der Erzählfassung von *Mutter’s Courage* um eine Novelle handelt, und fügt folgende Erkenntnis an: „Das Strukturelement ‚unerhörte Begebenheit‘ erklärt dasjenige, was der Mutter widerfährt, zur Ausnahme, die die Regel bestätigt.“ – Demgegenüber erkennt Birgit Haas (2000, S. 57) eine „alogische, sprunghafte Struktur des Stücks“ und behauptet, die „Handlungsschritte bau[t]en nicht kausal aufeinander auf“. Ihre Lesart ist leicht zu widerlegen: Der Aufbau des Stücks entspricht weitgehend dem Idealtypus der geschlossenen Form des Dramas. Vgl. dazu meine Fußnote 382.

Gnadenakts“³⁶⁰, kommt aber keiner der Forschungsbeiträge hinaus; schon worin diese Ursache denn genau bestehen soll, scheint niemand benennen zu wollen oder zu können.³⁶¹ Ich vertrete im Folgenden die These, dass *Mutters Courage* als Textganzes³⁶² auf die Geschichte von der kannibalischen Kommunion hin komponiert ist und dass das Verständnis dieser Geschichte deshalb unabdingbar für das Verständnis des ganzen Stücks sowie für die Erörterung der darstellungstheoretischen Fragen ist, die in *Mutters Courage* durchgängig mitverhandelt werden. In einem ersten Schritt werde ich daher zeigen, wie die kannibalische Binnenerzählung in den ersten vier Akten subtil, aber stringent motivisch vorbereitet wird. Anhand des Gesprächs zwischen der Mutter und ihrem Retter, das die Binnenerzählung rahmt, wird im zweiten Schritt zu erläutern sein, worin trotz ambivalent zwischen Verrat und Schuld besetzter Positionen der Dialogpartner die grundsätzliche Differenz zwischen dem Opfer und dem Mörder liegt. Der Schlussteil dieses Kapitels wird die *mise en abîme* detailliert interpretieren und so auf den Performanzaspekt des Theaterstücks applizieren, dass nicht nur die Motivation des deutschen Offiziers für sein Handeln, sondern auch die Brisanz der makabren Episode für Taboris Theaterarbeit insgesamt erhellt wird.

1. ‚Details‘ und ‚roter Faden‘

In den Theaterrezensionen zur Uraufführung von *Mutters Courage* in den Münchner Kammerspielen am 17. Mai 1979 wird kritisch auf die Fülle von vermeintlich banalen ‚Details‘ verwiesen, mit denen die Geschichte der Mutter ausgeschmückt wird. Die Bedeutsamkeit dieser Details, so die Einwände, werde durch bestimmte rhetorische Operationen wie Kommentierung, Wiederholung und Korrektur im Dialog zwischen Mutter und Sohn übermäßig betont; der ‚rote Faden‘ der Geschichte trete dabei zu sehr in

³⁶⁰ Strümpel 2000, S. 107. Ähnlich Feinberg 1999, S. 227 u. 233. – Birgit Haas würde der Geschichte des Offiziers wohl nicht einmal diese Wichtigkeit zusprechen, da sie in den Figuren, auch im Offizier, nur „Konstrukte ohne psychologischen Hintergrund“ zu erkennen vermag (Haas 2000, S. 61).

³⁶¹ Susan Russell beispielsweise merkt an, die Erzählung von dem denkwürdigen Abendmahl „enables the audience to better understand the officer“, benennt die Beweggründe des Offiziers ihrerseits aber nicht. Russell erkennt immerhin, dass die Geschichte „Tabori’s recurring motif of communion as cannibalism“ enthält, stellt also einen Zusammenhang mit den anderen Holocaust-Stücken fest, und betont die Doppelfunktion der Geschichte für das Theaterpublikum: Sie diene dazu, die Motive für die Rettung der einen, der Mutter, zu erhellen, und zugleich an all jene zu erinnern, die nicht gerettet, sondern ermordet wurden. Damit ist indessen der spezifische Gehalt der Geschichte noch keineswegs aufgeschlossen. Vgl. Russell 1989, S. 105f.

³⁶² Das gilt im Prinzip für Bühnen-, Erzähl- und Hörspielfassung gleichermaßen. Da die vorliegende Studie sich den Holocaust-Stücken Taboris widmet, beziehe ich mich aber beim Zitieren ausschließlich auf die Bühnenversion, bei der zudem Fragen der Performanz zu erörtern sind. Vgl. dazu den letzten Abschnitt dieses Kapitels.

den Hintergrund.³⁶³ Tatsächlich flicht der Sohn schon in seine Initialreplik die Bemerkung „ach, diese kleinen Bemühungen um Genauigkeit“ (I, 287) ein und unterstreicht die Bedeutung dieser seiner „Bemühungen“ durch die Sentenz „Gott steckt im Detail“.³⁶⁴

Im Gegensatz zu den Theaterkritikern bestimmt Jan Strümpel mit Bezug zu Hayden White und James E. Young das Hervorheben bestimmter Einzelheiten als konstitutives Verfahren und damit als Qualitätsmerkmal eines Textes, der „einige grundlegende Probleme zur Sprache [bringt], die im Kontext literarischer Zeugnisse über den Holocaust auftreten“³⁶⁵, insbesondere „Zweifel an der Möglichkeit objektiven Erinnerns“³⁶⁶ und ihrer angemessenen und wirksamen Gestaltung. Das Motto „Gott steckt im Detail“ bezeichnet er als „Kurzformel für die Struktur der Erinnerungsarbeit, die Sohn und Mutter zu erbringen haben“.³⁶⁷ So treffend Strümpels literaturtheoretische Argumentation in der Frage der „diskursive[n] Anerkennung einer literarisch konstituierten Wirklichkeit“³⁶⁸ einerseits ist, so wenig konkret geht sie andererseits auf den denotativen und konnotativen Gehalt der in *Mutter's Courage* diskutierten ‚Details‘ ein. Deren materialer Beitrag zur Bedeutungskonstitution des Textes ist also auch nach Strümpels metadiskursiver Rehabilitierung der „Detailbesessenheit“³⁶⁹ keineswegs ergründet.

Daher wird im Folgenden zunächst (in einem Schritt zurück hinter die formale Argumentation) an einer Reihe von Textbeispielen gezeigt, dass diese ‚Details‘ nicht vom ‚roten Faden‘ der Handlung ablenken, sondern gerade selbst einen ‚roten Faden‘ spinnen, der motivisch in die kannibalische Abendmahlserzählung der fünften Szene hineinführt.³⁷⁰ Rot kann dieser Faden nicht nur aus idiomatischer Tradition genannt werden, sondern auch aus einem inhaltlichen Grund. Um im Bild zu bleiben: Die Fasern dieses Fadens sind rot gefärbt vom Blut bzw. vom Wein, der beim Abendmahl gereicht wird. Denn die

³⁶³ Georg Hensel (1979) schreibt, Tabori häufe, „um das Wunder der geretteten Mutter zu erklären, die erinnerten Einzelheiten und ihre komplizierten Korrekturen, bis diese schlicht ergreifende Geschichte sich immer wieder ins Uferlose verläuft oder aber abrupt zusammenbricht.“ Ähnlich, allerdings wohlmeinender argumentiert Gerhard Stadelmaier (1979): „Nun sind Taboris Privatheiten und Taboris Details, ist Taboris Gott in den Details immer noch spannender, aufregender, sinnlicher und schöner als alle anderen Privatheiten, Details und Götter auf dem Theater, ansehnlicher und theatralischer, anarchischer auch.“ – Vgl. Guerrero 1999, S. 44-48.

³⁶⁴ Zur Überlieferung der vermeintlich von Flaubert, vermutlich aber von Aby Warburg geprägten Sentenz vgl. Mastroianni 2000. – Noch ohne Kenntnis dieser Studie, dennoch treffend appliziert Strümpel (2000, S. 97f.) die Sentenz auf *Mutter's Courage*.

³⁶⁵ Vgl. Strümpel 2000, S. 97-102, hier S. 102. – Vgl. ferner Young 1992.

³⁶⁶ Strümpel 2000, S. 101.

³⁶⁷ Strümpel 2000, S. 98.

³⁶⁸ Strümpel 2000, S. 101.

³⁶⁹ Strümpel 2000, S. 99.

³⁷⁰ Die Bemerkung des Sohns „Gott steckt im Detail“ kann daher auch als augenzwinkender Hinweis für die Rezipienten verstanden werden. – In motivtypologischer Perspektive könnte man meine Herangehensweise an die ‚Details‘ auch wie folgt formulieren: Statt sie wie Strümpel ausschließlich als blinde oder ornamentale Motive zu lesen, die eher für den Stil und die metaästhetische Diskussion bestimmend sind, betrachte ich sie auch als Kernmotive, die alludierend und antizipierend zur *mise en abîme* hinführen.

Bestandteile des Abendmahls, Brot und Wein bzw. Fleisch und Blut, durchziehen motivisch die ersten vier Szenen von *Mutters Courage*.

a. Es ist ein Schnitter, der heißt Tod

Die ersten Worte des Sohns verdienen Aufmerksamkeit: Die denkwürdigen Erlebnisse stoßen der Mutter eines „Sommertages im Jahre ´44, einem hervorragenden Erntejahr für den Tod“ (I, 287) zu. Diese wenigen Worte eröffnen die Isotopie Sommer-Sonne-Ernte-Getreide-Brot, die den ganzen Dramentext durchzieht.

Das Syntagma „Erntejahr für den Tod“ denotiert deutlich die Vernichtung der ungarischen Juden³⁷¹ und verbindet die Isotopie um das Lexem ‚Ernte‘ mit der Konnotationsebene ‚Tod‘. Dadurch werden im weiteren Text bei jeder Verwendung eines Isotopie-Elements nicht nur jeweils alle anderen Elemente, sondern immer auch die Assoziation ‚Tod‘ mit aufgerufen.³⁷² Wenn etwa noch mehrfach die Sonne (I, 289, 290, 306, 308), „Sonnenstrahlen“ (I, 294), ein „Streifen Sonnenlicht“ (I, 297; in ähnlicher Formulierung noch einmal I, 298), ein „Himmel ohne Wölkchen“ (I, 291), die „Kraft der Sonne“ (I, 301), die „Hitze des Tages“ und das schöne Wetter (vgl. I, 301) erwähnt werden, dann stellt sich wegen der initialen Syntagmatisierung jeweils die bedrohliche Konnotation ‚Tod‘ mit ein, auch wenn sie nicht so deutlich ausgesprochen wird wie in der oxymorischen Wendung „nach so vielen sonnigen Tagen des Schreckens“ (I, 291).³⁷³

Wenn der Sohn den Zwischenaufenthalt des Deportationszuges an der ungarischen Grenze schildert, amplifiziert er seine Eingangsformulierung vom „hervorragenden Erntejahr für den Tod“ zum archaisch-agrarischen Genrebild:

Der Zug war auf einem Nebengleis in einem goldenen Feld abgestellt worden. Bauern luden Heu auf [...]. Die Landschaft war ohne Schrecken, das Wetter schön, die Arbeit ging gut voran [...].(I, 301)

In dieser beinahe idyllischen Umgebung vollzieht sich unter der Leitung eines deutschen Offiziers die Deportation von viertausend Menschen in Richtung Auschwitz, so dass die ‚Ernte‘-Isotopie besonders deutlich mit dem todbringenden Tun der Häscher verbunden

³⁷¹ Die ungarischen Juden wurden nach der Besetzung Ungarns im Frühjahr 1944 durch die Deutschen innerhalb weniger Monate zu Hunderttausenden ermordet. Insbesondere die ländliche jüdische Bevölkerung ist fast ausnahmslos in Auschwitz ausgelöscht worden. Vgl. Hilberg 1990, Bd. 2, Kap. VIII.3, Abschnitt „Ungarn“, S. 859-926.

³⁷² Marcus Sander hat eine inhaltlich anders gefüllte Isotopie in *Jubiläum* genauer untersucht und dabei semantische Verfahren beschrieben, mit denen Tabori bei der Holocaust-Darstellung typischerweise arbeitet. Die doppelte Nutzung von Denotations- und Konnotationsebene der Isotopie lässt sich in *Mutters Courage* ebenso leicht nachweisen wie in *Jubiläum*. Vgl. Sander 1997a und Kap. III.2 im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit.

³⁷³ Als oxymorisch kann diese Wendung angesehen werden, weil man mit dem Tod üblicherweise wohl eher Nacht, Kälte und Düsternis als einen sonnigen Sommertag assoziiert. Die ungewöhnliche Kombination von ‚Sonne‘ und ‚Tod‘ ist Ausdruck der Willkür, Monstrosität und Absurdität des mörderischen Geschehens.

und ihm zugleich kontrastiv entgegengestellt wird. Wenn und solange die Deportation planmäßig und störungsfrei vonstatten geht, versenkt sich der Deutsche kontemplativ in den Anblick der Ernteszenarie (I, 302): „Er beobachtete, mit dem Rücken zu den Reisenden, das Beladen des Heuwagens [...].“ Indem der deutsche Mörder der Heuernte der Bauern so aufmerksam zusieht, betrachtet er, gewissermaßen metaphorisch vermittelt, das eigene mörderische Tun wie in einem Spiegel. Auch *seine* Arbeit geht im Sommer 1944 ‚gut voran‘. Verstärkt und gesichert wird diese Rezeption des doppelkodierten Erntegeschehens durch die Evokation des bekannten *Erndtelieds* („Es ist ein Schnitter, der heißt Tod...“) aus *Des Knaben Wunderhorn*, die ebenfalls schon in der Initialformulierung des Sohns vom „hervorragenden Erntejahr für den Tod“ enthalten ist.

b. Nach Auschwitz, zur jüdischen Bäckerei

Das ‚Reiseziel‘ der Juden wird explizit benannt. Dass der Weg der Deportierten nach Auschwitz führt, sprechen die ungarischen Polizisten klar aus, als sie die Mutter verhaften und zum Bahnhof bringen:

SOHN: [...] ‚Sagen Sie‘, fragte meine Mutter [...] – ‚wohin bringen Sie mich eigentlich?‘

1. POLIZIST: Nach Auschwitz.

MUTTER: Wohin?

2. POLIZIST *ein Witz*: Zur jüdischen Bäckerei. (I, 294)

Der zynische Witz des Polizisten fügt sich ein in die genannte Lexem- und Motivkette. Wie das Getreide von den Bauern geerntet wird, so werden zur gleichen Zeit die Budapester Juden von ihren Häschern eingesammelt und zur ‚jüdischen Bäckerei‘ gefahren.

Der Sohn greift den Witz auf. Die außerordentliche Rettung Elsa Taboris gleicht für ihn einem „Märchen, und niemand würde vorm Backen im Ofen gerettet werden; außer der einen“ (I, 298). Der Sohn macht sich die Rede von der ‚jüdischen Bäckerei‘ damit aber nicht einfach zu eigen, sondern er transformiert sie in aussagekräftiger Weise: Die Bekanntheit der dokumentarischen Fotos von KZ-Verbrennungsöfen einkalkulierend, verwandelt er als Vermittler der mütterlichen Erlebnisse³⁷⁴ den menschenverachtenden Witz für das Publikum in eine sinnlich vorstellbare, eindrückliche Charakterisierung der Massenvernichtung. Durch die Verwendung des Stichworts ‚Märchen‘ evoziert er zugleich das Märchen von Hänsel und Gretel und damit auch das Thema Kannibalismus, das wiederum auf die Geschichte vom kannibalischen Abendmahl vorausdeutet.

³⁷⁴ Zum inszenierten Verhältnis von ‚wirklichem Sohn‘, Rolle und Schauspieler vgl. den Abschnitt über die „Investitur der Hauptfiguren“ in Strümpel 2000, S. 93-96.

Als die Mutter deportiert wird, rauchen die Öfen der ‚jüdischen Bäckerei‘ schon seit einiger Zeit:

Ein Großteil der Familie war schon in alle Winde zerstreut oder deportiert; einige, wie Cousine Clara und ihr zuckerkrankes Kind, waren schon in Rauch aufgegangen über Polen. (I, 293)

Scheint der Ausdruck „in alle Winde zerstreut“ zunächst nur anzudeuten, dass die Familie in viele Himmelsrichtungen geflüchtet ist, so gewinnt seine wörtliche Bedeutung an Gewicht, sobald die Kremierung der Holocaust-Opfer in den Einäscherungsöfen explizit angesprochen ist: „in Rauch aufgegangen über Polen“. Diese Formulierung leistet im Kontext von *Mutters Courage* nicht nur das Eingedenken an all jene, denen – anders als der Mutter – keine Rettung vergönnt ist; sie enthält darüber hinaus im ‚Rauch‘ auch ein Zentralmotiv vieler Holocausttexte, das in *Mutters Courage* wieder begegnet als Motiv der Binnenerzählung: Der Ofen des Priesters wird in der Nacht vor der kannibalischen Eucharistie befeuert und sein Schornstein stößt „Rauchwolken“ aus (I, 315).

c. Die Blutspur

Wird das für die Abendmahlserzählung relevante Brot eingeführt, indem schon die ersten Zeilen von *Mutters Courage* die Ernte-Isotopie ansprechen und mit dem Tod konnotieren, so zieht sich komplementär dazu eine ‚Blutspur‘ durch den Text. Der Sohn berichtet, dass die elterliche Wohnung auf Regierungsbeschluss eines Tages von einer „fischgesichtigen Nazifamilie“ (I, 288) namens Csibotnik zum größeren Teil in Beschlag genommen worden ist:

SOHN: [...] Frau [Csibotnik] zeigte manchmal, obwohl sie glaubte, daß Juden mit Vorliebe das Blut von Christenbabies trinken, kleine Zeichen von Nächstenliebe und stellte ein Töpfchen Gänseschmalz oder ein paar Äpfel vor die Tür meiner Mutter.

MUTTER: Pflaumen. (I, 289)

Die Anspielung gilt der Ritualmordlegende, derzufolge Juden das Blut von christlichen Knaben benutzen, um ihre Passahbrote zu backen.³⁷⁵ Von dieser wie nebenhin eingeflochtenen Charakterisierung der Frau Csibotnik aus ist ein weitgespanntes Allusionsnetz über den Text von *Mutters Courage* gezogen. Zunächst kontrastiert die absurde Unterstellung in komischer Weise mit der Ungehobeltheit der Csibotniks selbst, denen nichts Gescheiteres einfällt, als das Klavier „als Lager für Lebensmittelkonserven“ (I, 289) zu benutzen. Mit der kannibalistischen Unterstellung geht des Weiteren eine nicht nur christliche („Nächstenliebe“), sondern durchaus auch götzendiensthafte zu nennende Besänftigungsstrategie einher: Wie um den vermeintlichen Blutdurst der Jüdin zu dämpfen,

³⁷⁵ Vgl. Langmuir 1990; Erb 1993; Erb 1996; von Braun 1996.

werden ihr andere Lebensmittel dargebracht. Und zwar nicht irgendwelche: Die Pflaumen haben roten Saft, der an Blut erinnert. In der Vorstellung der Frau Csibotnik vermag offenkundig die rote Flüssigkeit der Frucht den menschlichen Lebenssaft zu ersetzen und die angeblichen ‚Blutsauger‘ zu domestizieren.

Die Unterstellung, Juden tranken habituell Blut von christlichen Kindern, führt das Blut – von der ersten Erwähnung im Text an – als *Lebensmittel* ein und antizipiert chiastisch³⁷⁶ das kannibalische Abendmahl der Binnenerzählung: Geht es beim behaupteten Ritualmord um die Ermordung von christlichen Knaben und um die Verwendung ihres Bluts zur Herstellung des Passahbrots, so verzehren in der Binnenerzählung christliche Mädchen (wenn auch unfreiwillig) das Fleisch und Blut eines von Christen erschlagenen Juden.³⁷⁷

In das motivische Umfeld der Blutkonsum-Unterstellung gehören auch mehrere Bemerkungen, die der Sohn in die Schilderung des morgendlichen Wegs der Mutter einstreut: Die Mutter geht „vorbei am Lebensmittelhändler, der ihr nicht länger mehr durch das Fenster zuwinkte, [...] und am Tuchladen, der jetzt verrammelt war, denn auch sein Besitzer war kürzlich verhaftet worden“ (I, 290). Durch diese und ähnliche Bemerkungen wird vordergründig nur der unter der deutschen Besatzung veränderte Alltag der Budapester Juden sinnfällig charakterisiert. In der Wahl der Beispiele lassen sich aber auch Vorausdeutungen auf die Binnenerzählung erkennen: Die Feindseligkeit des Lebensmittelhändlers schließt an Frau Csibotniks Blutdurst-Fantasien an, und der verhaftete Tuchhändler übt den gleichen Beruf aus wie sein Leidensgenosse in der Binnenerzählung, der erschlagene und schließlich verspeiste Jude. Diese Beispiele machen deutlich, dass Tabori die Geschichte über die Rettung seiner Mutter nicht mit vermeintlich allzu privaten und beliebigen Details ausschmückt, sondern dass er gerade mit Hilfe solcher Details seinen Stoff streng durchkomponiert und motivisch auf die *mise en abîme* hin zuspitzt.

Weitere Beispiele mögen diese These belegen: Vom Warten auf den Abtransport am Budapester Hauptbahnhof übermittelt der Sohn Beobachtungen, die schlaglichtartig das Chaos der Deportationsvorgänge erhellen. Dabei betont er nicht nur, dass man die Deportierten abrupt „aus irgendeiner gesegneten banalen Verrichtung gerissen“ (I, 295)

³⁷⁶ Dass das chiastische In-Bezug-Setzen überhaupt funktioniert, dürfte historisch, kulturalanthropologisch und/oder ätiologisch erklärbar sein: Die Ritualmordlegende entsteht parallel zur Kanonisierung des Abendmahls als eines realpräsentischen Transsubstantiationsvorgangs im 11. Jh. bzw. zur lebensweltlichen Durchsetzung dieses Verständnisses durch das 1264 eingeführte Fronleichnamfest. Das in der Vorstellung, menschliches Fleisch und Blut zu verzehren, liegende Skandalon der realpräsentischen Auffassung wird in dieser Zeit offenkundig auf ‚die Juden‘ projiziert. Vgl. Hörisch 1992; Rubin 1991; von Braun 1996. – Dass menschliches Blut in der Frühen Neuzeit ein weit verbreiteter Bestandteil von Medikamenten und Blut gewesen sei, behauptet hingegen, wenig quellenkritisch, Camporesi 1988a.

³⁷⁷ Auch Feinberg erkennt in der Geschichte vom Abendmahl ein „reversal of the myth of Jewish ritual murder“ (Feinberg 1999, S. 234).

habe, sondern er exemplifiziert dies wiederum so, dass sich die ‚Blutspur‘ weiter verfolgen lässt: „Da war zum Beispiel der Schächter mit noch blutigem Messer“ (I, 295), lautet ausgerechnet sein erstes Exempel. Es verweist zunächst bloß auf einen während der Berufsausübung verhafteten jüdischen Schlachter; vor dem Hintergrund der anderen Anspielungen könnte es aber fast auch einen in flagranti überraschten ‚Blutschänder‘ präsentieren. Damit verbindet das Beispiel auf subtile Weise das antijüdische Stereotyp der Ritualmordlegende mit dem antijüdischen Akt der Deportation, ohne damit schon für die Shoah insgesamt ein Motiv zu insinuieren. Da „ein Rabbiner mit Butterbrot“ (I, 295) die Reihe der Beispiele für die Verhafteten abschließt, folgt auf die Erwähnung des Bluts komplementär jene des Brots. Der Umstand, dass beide Bestandteile des Abendmahls „[u]nter dem riesigen, gläsernen Dom des Westbahnhofs, unter einem Geflecht von Sonnenstrahlen, wie man es sonst in Kathedralen sieht,“ (I, 294) zu finden sind, bindet Blut und Brot einmal mehr zurück an die Ernte-Isotopie (Sonnenstrahlen) und evoziert damit den Tod, und er verstärkt ihren Allusionscharakter in Hinblick auf die Eucharistie der Binnenerzählung (Dom, Kathedralen).

Die nächste, allerdings implizite Erwähnung von Blut findet sich im Rahmen des scheinbar friedlichen, aber von massenmörderischen Assoziationen überlagerten Erntegeschehens:

Dann trat ein junger Mann, gekrümmt, als hätte er in die Hose gemacht, nach vorn, um ein paar Mohnblumen zu pflücken, und wurde niedergeschossen. Er fiel zu Boden und starb schnell [...].

Jetzt ist der Schuß zu hören.

Meine Mutter hatte nie erlebt, wie ein Mann erschossen wurde; es genügte, um absolute Disziplin wiederherzustellen [...]. Die Deportierten gingen um die Lokomotive herum, über die Schienen hinweg, am deutschen Zug vorbei und wie durch eigenen Antrieb, so schien es, weiter zum Feldweg – mehr Klatschmohn zu beiden Seiten – bis sie zu einem großen, rechteckigen Gebäude mit einem hohen Schornstein kamen. (I, 302)

War die Landschaft kurz zuvor noch „ohne Schrecken“ (I, 301), so wird der junge Mann ohne Vorwarnung und noch nicht einmal wegen versuchten Widerstands gegen seine Deportation, sondern bloß wegen des Pflückens von Mohnblumen ermordet. Ein akustisches Signal vergegenwärtigt im Wortsinne – denn der Schuss ist im jeweiligen Jetzt der Aufführung zu hören – das zuvor im Präteritum Berichtete und hebt, gerade durch die Verzögerung des Schussgeräuschs, die schockierende Wirkung des Mords auf die anderen Deportierten eindrücklich hervor. Nicht nur das akustische Signal lässt dieses Geschehnis markant aus dem Strom der Ereignisse heraustreten, sondern auch das erneute Auftreten der Signalfarbe rot: Die Mohnblumen tragen die Farbe des Bluts, das ihretwegen vergossen wird.

Der Weg der nunmehr eingeschüchterten und disziplinierten Deportierten führt nach diesem einzelnen Mord zu einem leeren Fabrikgebäude „mit einem hohen Schornstein“ (I, 302), dessen „Lagerräume und Brennereien“, „Regale[] und Öfen“ (I, 303) eine Ahnung vom Massenmord in der ‚Todesfabrik‘ Auschwitz bieten, weil ihre Erwähnung beim Publikum Vorwissen über die Vernichtungslager aufruft. Zu beiden Seiten des Wegs, so betont der Sohn, wächst noch „mehr Klatschmohn“ (I, 302); das Abweichen vom vorgegebenen Weg zur Todesfabrik mag also verlockend sein, bringt aber ebenfalls und sogar noch unmittelbarer den Tod. Die Willkür der Täter und die Ausweglosigkeit der Situation für die Opfer sind in dieser Passage von *Mutters Courage* sinnfällig konkretisiert. Die Beschreibungen der Fabrik antizipieren, mit dem Vorwissen des Publikums arbeitend, das Schicksal der Deportierten an der Endstation Auschwitz, und zugleich spinnt die ‚Blutspur‘ den ‚roten Faden‘ zur Binnenerzählung weiter.

Fleisch bzw. sein funktionales Substitut Brot und Blut werden im Drama *Mutters Courage*, das nicht nur die Rettung der Mutter, sondern durch antizipierende Bilder, Metaphern, Isotopiebildung und gelenkte Assoziationen indirekt auch die Vernichtung der anderen Deportierten darstellt, mit dem Schicksal der ermordeten Juden verbunden. Die Analyse hat gezeigt, wie Tabori aus diesen ‚Details‘ einen roten Faden spinnt. Wenn die Mutter kurz vor dem Einsetzen der *mise en abîme* feststellt, der deutsche Offizier habe „[ihr]en Cornelius verbrannt und [ihr]e Martha und achtzig andere von [ihr]em *Fleisch und Blut*“ (I, 312; Hervorhebung D.B.), so ist diese Ausdrucksweise einerseits gut vorbereitet und leitet andererseits direkt zur Bedeutung von Fleisch und Blut in der Binnenerzählung über.

2. Beweinter Verrat und unverdaute Schuld

a. Die Säfte der Trauer

Die Mutter verdankt ihre Rettung einem „Bekanntnis zur eigenen Person“³⁷⁸, weil sie als einzige der viertausend Deportierten „aus der Sicherheit der Nummern“ (I, 307) heraustritt und ihre Freilassung verlangt und weil der Deutsche nicht umhin kann, die „deportierte Jüdin als Individuum wahr[zunehmen] und ihre Individualität, ganz dem Ziel seines Auftrags entgegen, in Schutz“³⁷⁹ zu nehmen, indem er seinen ungarischen Schergen belehrt: „Diese Dame ist nicht irgend jemand. Niemand ist irgend jemand. Jeder ist irgendwer, verstanden?“ (I, 310)

³⁷⁸ Kagel 1998, S. 101.

³⁷⁹ Strümpel 2000, S. 92.

Ihr Ausbrechen aus der Anonymität der Masse empfindet die Mutter als Verrat, sich selbst als zur „Verräterin geworden; jeder, der diese Toten überlebt, ist ein Verräter.“ (I, 308) Denn nicht nur der Deutsche konnte nicht umhin, die Mutter als Individuum wahrzunehmen, sondern auch sie selbst musste dafür dem Deutschen als einem Individuum in die Augen sehen.³⁸⁰ „Hüte dich davor, deinem Feind in die Augen zu sehen, mein Schatz“, sagt sie daher zu ihrem Sohn, „es könnte sein, daß du aufhörst, ihn zu hassen, und somit die Toten verrätst.“ (I, 312) Wenn die Mutter daher auf der Rückfahrt nach Budapest auf einem „roten Plüschsitz[]“ Platz nimmt, dann signalisiert dies zweierlei: Zum einen gemahnt nach der Schilderung der ‚Mohnblumen‘-Szene die symbolisch aufgeladene Farbe rot an jene Masse der Opfer, die nach Auschwitz weitertransportiert wird und der sich die Mutter durch ihren ‚Verrat‘ entzogen hat. Zum anderen erinnert der Plüschsitz an das Sitzmöbel des deutschen Offiziers am Budapester Bahnhof, denn dort hat der Deutsche „ganz unangebracht in einem Sessel aus Plüsch“ (I, 294) gesessen.³⁸¹ Indem die Mutter auf dem Plüschsitz Platz nimmt, wechselt sie symbolisch die Seiten: Sie befindet sich nunmehr durch ihren ‚Verrat‘ an der Seite der Täter. Sie, das Opfer, verabschiedet die anderen, die todgeweihten Deportierten, „schuldbewußt“ (I, 313). Die Ambivalenz ihrer Situation und ihrer Gefühle gegenüber dem Mann, der sie rettet und Tausende anderer in den Tod schickt, fasst die Mutter in die Worte: „und doch hasse ich ihn dafür, daß ich ihn lieben muß, was ich ja tue.“ (I, 312)

Nach der Begegnung, die das Leben der Mutter gerettet hat, lässt die Anspannung³⁸² nach: „Im Augenblick, als man sie allein ließ, begannen ihre Beine zu zittern, und sie machte sich

³⁸⁰ „Sie war schon mitten auf dem Hof, als der Deutsche sie durch die Grünhemden hindurch sich nähern sah. Ihre Augen vereinigten sich auf wundersame Weise. Es stimmt, meine Mutter hätte sich am liebsten verkrochen, unsichtbar gemacht, aber jetzt war der einzige sichere Platz auf der Welt seine Augen.“ (I, 308) Schon vor der Bitte um Freilassung ist die Mutter für den Deutschen als Einzelne in Erscheinung getreten durch diesen intensiven Blickkontakt, der während des ganzen Gesprächs über den Schutzpass vom Roten Kreuz aufrechterhalten worden ist: „Wie durch ein unsichtbares Band miteinander verbunden, hatten sich ihre Augen keinen Moment voneinander gelöst.“ (I, 309) Und auch am Ende des über Leben oder Tod entscheidenden Gesprächs hat der Deutsche, wie der Sohn zu berichten weiß, „meiner Mutter in die Augen wie durch ein Schlüsselloch“ gestarrt und die Mutter hat diesen Blick erwidert, so dass es in diesem Moment „nichts als diese zwei Augenpaare“ gegeben hat (I, 310). – Vgl. dazu Kagel 1998, S. 102.

³⁸¹ Die Bedeutung auch dieses ‚Details‘ wird vom Sohn/Erzähler herausgehoben, indem der die Heuernte beobachtende Offizier als derjenige identifiziert wird, „der zur Abfahrtszeit in dem Plüschsessel gesessen hatte“ (I, 302). Durch diesen zweiten Hinweis wird der Plüschsessel so eng mit dem Offizier verbunden, dass das Sitzen der Mutter auf einem Plüschsitz als Umcodierung ihrer Rolle zu verstehen ist.

³⁸² Die Anspannung der Figur der Mutter und der Spannungsbogen der Handlung verlaufen parallel zueinander. Nach der Exposition, die sich der Lebenssituation der Mutter vor dem Hintergrund der Bedrohung der ungarischen Juden widmet, stellt die Verhaftung das erregende Moment dar (1. Szene). Die Zustände vor und während der Deportation (2. Szene) führen in steigender Handlung zum Höhepunkt, den Vorgängen in der verlassenen Fabrik, wo die schicksalhafte Begegnung mit dem Bekannten Kelemen die Mutter dazu zwingt, aus der Anonymität der Masse herauszutreten (3. Szene). Der Peripetie in der Begegnung zwischen Offizier und Mutter (4. Szene) folgt das retardierende Moment des Gesprächs im Zug und die Auflösung durch das endgültige Entkommen der Mutter (5. Szene). Mit diesem Aufbau (und hinsichtlich anderer Kriterien wie etwa der Ganzheit der Fabel, des überschaubaren Personals, der Ökonomie der Zeitstruktur) entspricht *Mutter's Courage* weitgehend dem Idealtyp der geschlossenen Form des Dramas.

ihr Höschchen naß, wagte aber nicht, auf die Toilette zu gehen.“ (I, 311) Wenig später, während sie lustlos eine Suppe löffelt, die man ihr gebracht hat, bemerkt die Mutter die Abfahrt der anderen Deportierten in Richtung Auschwitz und reagiert, wie der Sohn berichtet, folgendermaßen:

Und dann kamen ihr die Tränen, wie ihr der Urin gekommen war, und füllten ihre unvergleichlich blauen Augen und machten sie blind, bevor sie in die deutsche Suppe fielen, ach ja, diese verdammte jüdische Sentimentalität; statt kühl und sachlich zu bleiben, wie es einer Dame geziemt, dachte sie an die viertausendunddreißig Todgeweihten und versprühte in der Trauer um [sie] ihre Säfte über das saubere deutsche Abteil, aber was hat das für einen Sinn, wem ist mit Trauer geholfen, außer den Schleiermachern, na schön, ich sag dir, wem geholfen ist, denen, die nicht trauern, nämlich den Mördern, das ist mal klar, denn eins sag ich dir, mein Schatz, Mord beginnt dort, wo Trauer dir nicht mehr das Höschchen näßt oder die Augen. (I, 313)

Ihre „verdammte jüdische Sentimentalität“ lässt die Mutter so weinen, „wie ihr der Urin gekommen war“, also unwillkürlich und ohne die Möglichkeit, die Tränen zurückzuhalten. Die ‚Säfte‘ der Mutter sind unmittelbarer Ausdruck ihrer Gefühle: Die Mischung aus überstandener Todesangst, Erleichterung und Scham über den ‚Verrat‘ lässt die Mutter in die Hose machen, Trauer lässt sie weinen. Die ‚Fähigkeit zu trauern‘ manifestiert sich also körperlich, gemäß dem in der aristotelischen Poetik vorgeprägten und von Tabori programmatisch vertretenen physiologischen Verständnis einer Katharsis. Sie steht in *Mutters Courage* in auffälligem Gegensatz zur emotionalen Starre des deutschen Soldaten, der die Mutter beim Essen der Suppe beobachtet:

SOLDAT: Schmeckt Ihnen die Suppe nicht?

MUTTER: Oh, doch, doch.

SOHN: Und doch würgte sie daran herum, bis sie schließlich einnickte. (I, 313)

Offenbar ungerührt von der sich im selben Moment in Gestalt des Zuges wieder in Bewegung setzenden Vernichtungsmaschinerie und ohne jede Einfühlung in die Gefühlslage der Mutter fragt der Soldat nur nach dem Banalsten, der Suppe. Die vom Sohn zuvor formulierte emotionale Differenz zwischen Opfer („Sentimentalität“³⁸³) und Täter („kühl und sachlich“) zeigt sich nicht nur in dieser Szene, sie wird auch als allgemeingültiges Unterscheidungskriterium von der Mutter aus ihren Erfahrungen abgeleitet: „Mord beginnt dort, wo Trauer dir nicht mehr das Höschchen näßt oder die Augen.“³⁸⁴ Dies belegt die zweite Begegnung der Mutter mit ihrem Retter. Dessen

³⁸³ Die Verwendung des Begriffs „Sentimentalität“ ist in diesem Zusammenhang nicht negativ konnotiert, weil er echte Gefühlbeteiligung ausdrückt. Im Gegensatz dazu lehnt Tabori die Sentimentalität des (auch literarischen) Gedenkkitschs ab, die er in mancherlei Beschäftigung mit dem Holocaust erkennt: „Was nach Auschwitz unmöglich geworden ist, das ist weniger das Gedicht als vielmehr Sentimentalität oder auch Pietät.“ (Tabori 1981a, S. 38). Vgl. auch Taboris Reflexionen über die Konnotationen von ‚sentimental‘ im Englischen und im Deutschen, in: Gronius/Kässens 1990, S. 171.

³⁸⁴ Innerhalb der oben zitierten, dem Sohn zugeordneten Replik werden Äußerungen des Sohns und Fazit der Mutter übereinander geblendet, ohne dass die Grenze markiert ist. Am wahrscheinlichsten ist es wohl, dass

Handlungsweisen und Denken stehen zu den ihren im denkbar stärksten Kontrast. Das Schuldbewusstsein, das der deutsche Offizier im Gegensatz zur Mutter mit Gründen empfinden sollte, tritt bei ihm nicht offen zu Tage, sondern manifestiert sich als Folge einer Verschiebung in Vegetarismus und Obstipation.

b. Die „Vorstellung, totes Fleisch zu essen“

Nachdem die Mutter kurz eingeschlafen und wieder aufgewacht ist, sieht sie ihren Retter in ihrem Abteil sitzen und eine der Pflaumen reiben, die sie als Proviant eingesteckt hat. Anders als der Mutter, die angesichts des Schicksals der anderen Juden an ihrer Suppe ‚herumgewürgt‘ hat (vgl. I, 313), ist dem deutschen Offizier ob seinem mörderischen Tun keineswegs der Appetit vergangen, er hat „Hunger“ (I, 313). Er erklärt ihr, warum er selbst nichts von der Suppe isst, die er ihr hat servieren lassen:

DEUTSCHER OFFIZIER: Wissen Sie, die Kohlsuppe hat Wurststücke drin, das haben Sie doch bemerkt? Ich bin nämlich Vegetarier. Merkwürdig, aber die Vorstellung, totes Fleisch zu essen, widerstrebt mir.

MUTTER: Was Sie nicht sagen. (I, 314)

Diese Auskunft ist fürwahr merkwürdig im Wortsinne: Ein Massenmörder gibt sich als Fleischverächter zu erkennen. Dass das Morden und das Verschmähen von fleischhaltigen Gerichten aber gerade aus gutem Grund zusammenhängen, deutet subtil der Umstand an, dass der Deutsche nur von ‚totem Fleisch‘ spricht, ohne zu spezifizieren, ob es sich um Tier- oder um Menschenfleisch handelt. Die zunächst unauffällige Verschleierung dieser Grenze wird durch die folgende, genauere Erklärung des Deutschen deutlicher:

Es fing an in Hamburg nach einer Feuersbrunst, kennen Sie Hamburg? Ich war in einem Restaurant, und man brachte mir ein Steak mit kunstvoll arrangierter Beilage, als ich plötzlich erkannte, was es wirklich war, nämlich ein Stück von einem Kalb, das einst auf einer Wiese gegrast hatte, und das Kalb schien mich anzuglotzen. Wie kann jemand so tief sinken, sagte ich mir, ein Kalb zu schlachten, es in Stücke zu hacken und zu essen? (I, 314)

Ein besonderes Erlebnis mit einem Fleischgericht hat den Deutschen also zum Vegetarier werden lassen: In dem Stück Fleisch hat er das getötete Tier erkannt, und zwar gewissermaßen als ‚Individuum‘, weil es ihn „anzuglotzen“ schien. Dieser ‚Blick‘ des Kalbs in die Augen des Offiziers erinnert daran, dass in dem Prozess, der die Mutter aus der Anonymität der Opfer hat heraustreten und als Individuum erkennbar werden lassen, der Blickkontakt zwischen Mutter und Offizier ausschlaggebend gewesen ist. Die Intensität, mit der der Retter nun von dem vermeintlichen Blick des Kalbs erzählt, klärt daher auch

der Sohn beginnend mit den Worten „na schön, ich sag dir, wem geholfen ist...“ gewissermaßen die wörtliche Rede der Mutter ihm selbst gegenüber wiedergibt.

über den Grund für die Rettung auf. Der Deutsche bezeugt die Unwiderstehlichkeit des individuierenden Blicks: Wie er das ‚abstrakte‘ Stück Fleisch nicht mehr hat essen können, nachdem es ihn scheinbar als ‚konkretes‘ einzelnes Kalb angesehen hatte, so hat er auch die Mutter nicht in den Tod schicken können, nachdem sie sich durch den Blickkontakt aus einer abstrakten Nummer unter den zahllosen Deportierten zu einer individuellen Person gewandelt hat.

Dass gerade ein Kalb als Beispiel gewählt ist, lässt sich mit Bezug zur englischen Fassung des Stücks deuten: Deportiert wird die Mutter in einem „Viehwagen“ (I, 297). Das entsprechende englische Wort lautet ‚cattle car‘; ‚cattle‘ wiederum heißt ‚Rind(vieh)‘.³⁸⁵ Als Teil und in der Anonymität der Gruppe der Deportierten wird die Mutter wie Vieh behandelt und ist nicht als Einzelwesen erkennbar; ja die anderen Deportierten und die Mutter sehen im Viehwagen aus, „als seien [sie] schon zerstückelt“ (I, 298). Sobald sie den Deutschen aber anspricht und anblickt, gewinnt sie ihre personale Integrität zurück und individuiert sich ähnlich wie das „in Stücke [ge]hack[te]“ (I, 314) Kalb.³⁸⁶

Zum abstoßenden Gedanken an das Töten und Zerteilen eines als ‚Individuum‘ erkannten Tiers kommt das Erlebnis einer Feuersbrunst in Hamburg (offenbar wird auf den Luftangriff der Alliierten Ende Juli/Anfang August 1943 angespielt). Ohne dass der Offizier den Zusammenhang offen ausspricht, wird deutlich, dass das gegrillte Fleisch im Restaurant ihn im Geruch an das verbrannte Menschenfleisch nach den Luftangriffen erinnert hat. Der Vegetarismus des Mörders wurzelt also nicht nur im Respekt vor dem Lebewesen Tier, sondern er entspringt auch der uneingestanden Angst, dass Menschenfleisch serviert werden könnte.

Selbst die Pflaume in seiner Hand erscheint dem deutschen Offizier plötzlich als fragwürdiges Lebensmittel:

³⁸⁵ Das Heranziehen des englischen Worts zur Interpretation ist dadurch gerechtfertigt, dass *Mutters Courage* wie alle anderen Texte Taboris in englischer Sprache geschrieben und dann erst für das deutsche Publikum übersetzt worden ist. Zu den Chancen und Einschränkungen, die sich für die Wirkung der Texte daraus ergeben, vgl. S. Schmidt 1997. – Schmidt vertritt wie Thomas Rothschild (1997, bes. S. 4) die These, dass viele Lexeme im Englischen nicht so eindeutig auf den Holocaust bezogen seien wie im Deutschen, und führt als Beispiel ‚cattle car‘ an (vgl. S. Schmidt 1997, S. 339f.). Anders als Schmidt und Rothschild sehe ich allerdings keinen Unterschied zwischen den Sprachen hinsichtlich der Konnotationen, die die Verwendung eines solchen Lexems beim Rezipienten auslöst, sofern der historisch-thematische Kontext einschlägig ist – und das ist er zweifellos immer, wenn man es mit Holocaustliteratur zu tun hat. Die These, dass im Deutschen manche Lexeme stärker auf den Holocaust verwiesen als in anderen Sprachen, scheint mir nur für solche Wörter zuzutreffen, die in denotativer Hinsicht eigentlich ‚unverdächtig‘, weil polynym, in konnotativer Hinsicht aber von der Sprache des Nationalsozialismus in besonderer Weise geprägt sind, wie etwa ‚Sonderbehandlung‘ oder ‚Endlösung‘. Diese Begriffe werden daher in nicht-deutschsprachigen (fiktiven, essayistischen, historiographischen etc.) Texten über den Holocaust üblicherweise nicht übersetzt, sondern auf deutsch ‚zitiert‘.

³⁸⁶ Ihr werden Attribute der Kindlichkeit zugesprochen, was dem Noch-nicht-ausgewachsen-Sein des Kalbs entspricht: „braves kleines Mädchen“ (I, 297), „mit mädchenhafter Stimme“, „wie ein zwölfjähriges Mädchen“ (I, 309). – Vgl. dazu Feinberg 1999, S. 228f.; Strümpel 2000, S. 106f.

DEUTSCHER OFFIZIER: Natürlich, man sollte noch weitergehen. Eine Pflaume zum Beispiel, empfindet sie Schmerzen, wenn man sie isst?

MUTTER: Ach, das glaube ich nicht.

DEUTSCHER OFFIZIER: Sie sind sehr gütig. Aber irgendwo habe ich gelesen, daß Lilien, wenn sie Stimmen hätten, schreien würden, wenn man sie bricht. Manchmal höre ich alle Lilien auf dem Feld schreien und die Kohlköpfe auch. (I, 314)

Mit diesen Äußerungen nimmt der Offizier verschlüsselt zu seinem massenmörderischen Tun und zur Rettung der Mutter Stellung. Die Pflaume ist als Tagesproviand der Mutter in auffälliger Weise eingeführt worden. Der Sohn hat angegeben, sie habe am Morgen einen Apfel eingesteckt, worauf die Mutter entgegnet (I, 288): „Es waren wohl eher Pflaumen: Die waren süß in jenem Jahr.“³⁸⁷ Damit spielt die Mutter auf die Rede vom „hervorragenden Erntejahr für den Tod“ (I, 287) an. Noch zweimal korrigiert die Mutter den Sohn in ähnlicher Weise: einmal in der Frage, ob die den Juden Blutdurst unterstellende Nachbarin ihr Äpfel oder Pflaumen vor die Tür gestellt habe (vgl. I, 289), und ein weiteres Mal, wenn der Sohn schildert, wie sie sich, ihre Handtasche mit den Pflaumen an sich pressend, aufmacht, um von dem Deutschen ihre Freilassung zu verlangen (vgl. I, 306). Die Pflaume ist demgemäß sowohl konnotativ mit der Getreideernte-Isotopie als auch pragmatisch³⁸⁸ und farbmotaphorisch mit dem Blut assoziiert. Die beiden Allusionslinien der Abendmahlbestandteile laufen in ihr als in einem „Dingsymbol“³⁸⁹ zusammen, zumal ihr gelblich-rotes Fruchtfleisch Fleisch und Blut vereint. Wenn der Deutsche sich fragt, ob er nicht auch mit der Pflaume ein dem Kalb vergleichbares Lebewesen verspeist, so nimmt die Angst vor dem Fleischverzehr endgültig nicht nur exzessive, sondern auch pathologische Züge an. In seinem absurden Skrupel schwingt die Angst vor dem Kannibalismus mit, vermittelt über die Ähnlichkeit des Fleisches und Safts der Frucht mit menschlichem Fleisch und Blut. Da zuvor die Fleisch- und Blut-Motivik mit dem Schicksal der Shoah-Opfer verbunden worden ist, sind die vor dem Pflaumenessen geäußerten Skrupel als mehrstufig (vom Menschenfleisch übers Tierfleisch hin zur Frucht) verschobene Gewissensbisse des Judenmörders zu verstehen, der Angst hat, ausgerechnet seine eigenen Opfer zu verspeisen.

³⁸⁷ Anat Feinberg (1999, S. 228) schreibt dazu: „What she [die Mutter] takes with her is notable too: not an apple, with its heavy biblical symbolism, as her Son suggests, but a prosaic plum.“ – Dazu ist ergänzend anzumerken, dass der Sohn die biblische Symbolbeladenheit des Apfels trotz der Korrektur seiner Mutter noch mehrfach ins Spiel bringt, dass sie also durch den ganzen Handlungsverlauf immer mitschwingt, weil er obstinat von dem Apfel spricht, den die Mutter mitgenommen habe. Das mit dem Apfel angesprochene Sündenfall-Thema fügt sich ein in die Gestaltung der Geschichte anhand erotischer Motive. Vgl. dazu Kagel 1998; Strässle 2001. – Die Charakterisierung der Pflaume als ‚prosaic‘ übersieht die symbolische Aufladung der Frucht als eines Dingsymbols für die Shoah-Opfer, die ich in diesem Kapitel herausarbeite.

³⁸⁸ Eine pragmatische Assoziation von Pflaume und Blut ist gegeben, weil die Frau Csibotnik Blut durch die Gabe der Pflaume zu ersetzen beabsichtigt, wie die obigen Ausführungen gezeigt haben.

³⁸⁹ Diesen Begriff verwendet Kagel (1998, S. 100) für die Funktion der Pflaume, jedoch hinsichtlich der erotischen Symbolik, nicht hinsichtlich der Holocaust-Opfer-Symbolik.

Obwohl die Antwort der Mutter solche Gedanken abweist, versteigt sich der Deutsche zu weiteren, scheinbar zusammenhanglosen Spekulationen über die „Lilien auf dem Feld“. Damit spielt er auf zwei Bibelstellen an. Im Hohelied Salomos heißt es über Sulamith: „Dein Leib ist wie ein Weizenhaufen, umsteckt mit Lilien.“ (Hld 7, 3) Zum einen erinnert der Offizier mit dieser indirekten Allusion auf die Getreideernte an den Judenmord; zum anderen spricht er mit dem Bezug auf die Salomonische Liebeserklärung aus, dass er die Mutter auch deshalb vor dem Weitertransport nach Auschwitz gerettet hat, weil sie ihm als Frau gefallen hat.³⁹⁰ Dass das Nachdenken über das eigene mörderische Tun allerdings in dieser Äußerung schwerer wiegt als das Kompliment an die Mutter, macht die zweite anzitierte Bibelstelle deutlich. In der Bergpredigt heißt es:

Und warum sorgt ihr euch um die Kleidung? Schaut die Lilien auf dem Feld an, wie sie wachsen: sie arbeiten nicht, auch spinnen sie nicht. Ich sage euch, daß auch Salomo in aller seiner Herrlichkeit nicht gekleidet gewesen ist wie eine von ihnen. Wenn nun Gott das Gras auf dem Feld so kleidet, das doch heute steht und morgen in den Ofen geworfen wird: sollte er das nicht viel mehr für euch tun, ihr Kleingläubigen? (Mt. 6, 28-30)

Mit Hilfe der verfremdet zitierten Bibelverse spricht der Deutsche indirekt sein mörderisches Tun an: Hat er kurz vor dem Gespräch mit der Mutter noch versonnen die Feldarbeit beobachtet und sich dann seinerseits als ‚Schnitter‘ betätigt, so bereitet ihm nun die Vorstellung Unbehagen, dass Lilien „schreien [...], wenn man sie bricht“. Damit erfüllt er weniger das „Klischee vom sensiblen, musisch veranlagten Nazi, der nur seine Befehle ausführt“,³⁹¹ als dass er im verfremdeten Zitat seine Schlächtereie spiegelt. Das biblische Sinnbild für Vergänglichkeit und Niedrigkeit, das Gras, „das doch heute steht und morgen in den Ofen geworfen wird“, fungiert, verändert zur Metapher vom Heu, das im ‚hervorragenden Erntejahr für den Tod‘ geerntet wird, in *Mutters Courage* als Bild für die Ermordung der Juden.

Die Reflexionen und Erklärungen zum Vegetarismus erfüllen, wie die Durchsicht der Anspielungen gezeigt hat, mehrere Funktionen: Vermittelt über die Frage, was man essen dürfe, weisen sie darauf hin, dass der Mord den Mörder nicht unberührt lässt. Genauso deutlich demonstrieren sie, dass der Deutsche seine moralischen Skrupel und seine Schuldgefühle auf ein anderes Handlungsfeld verschoben hat, indem er sie durch seinen

³⁹⁰ Kagel (1998) geht den erotischen Motiven von *Mutters Courage* nach und hebt daher zu Recht auch die Sexuelsymbolik der Pflaume hervor, vgl. bes. S. 92 u. S. 100. Ähnlich argumentiert Haas (2000, S. 57), allerdings mit der nicht belegbaren (und wegen der Unverblümtheit des Berichts über die Kopulation im Viehwaggon [vgl. I, 300f.] auch widersinnigen) Mutmaßung aufwartend, dass die Mutter ihre Rettung auch sexuellen Gefälligkeiten dem Offizier gegenüber zu verdanken habe. Auch Strässle (2001) widmet sich den sexuellen Konnotationen von Taboris Text und stellt wie Kagel (1998), aber wohl ohne dessen Ausführungen zu kennen und leider auch, ohne über sie hinauszugehen, fest, dass die Eigenschaft ‚Courage‘ bei Tabori wie der Name ‚Courasche‘ in Grimmels Hausens *TRUTZ SIMPLEX: Oder Ausführliche und wunderseltzame Lebensbeschreibung Der Ertztrügerin und Landstörterin COURASCHE* einen geschlechtlichen Nebensinn habe.

Vegetarismus zu kompensieren sucht. Schließlich leiten die Ausführungen zum Vegetarismus durch die Bibelallusionen über zu der Binnenerzählung vom kannibalischen Abendmahl, die die Ätiologie des fleischlosen Essens vervollständigt.

3. Das ‚echte‘ Fleisch und Blut

a. ‚Realpräsenz‘ im Erinnerungsmahl

Der Deutsche erzählt der Mutter vom Priester in seinem Heimatdorf, der „nicht sehr erfolgreich“ war, weil er seine schrumpfende Gemeinde „zu Tode gelangweilt hat“ mit seinen der „Verkündigung der Liebe“ gewidmeten Predigten (I, 314). Nicht nur Langeweile und Fortbleiben der Gemeindeglieder von den Gottesdiensten sind allerdings die Folgen der vergeblichen Predigten gewesen, sondern auch die Missachtung der Gebote gerade durch die letzten „fünf getreuen Kirchgänger“:

[...] der Tuchhändler, ein Jude, wurde gepackt, [...] zu Tode geprügelt und hastig auf den Rieselfeldern verscharrt, [...] am darauffolgenden Sonntag wurde das Grab offen gefunden, und die Leiche war verschwunden. In derselben Nacht spuckte der Schornstein des Priesters Rauchwolken aus, was deshalb bemerkenswert war, weil die Haushälterin Ausgang hatte und der Priester – er hatte sehr weiße Hände – nicht kochen konnte, der Mensch war nicht fähig, niedere Arbeiten zu verrichten. An jenem Sonntag, es war Mariä Himmelfahrt, war die Kirche ziemlich voll; ein Dutzend kleine Mädchen sollte die Kommunion empfangen. Sie trugen weiße Spitzenkleider, die nicht lange weiß blieben: Sobald sie sein Blut und seinen Leib empfangen hatten, übergaben sie sich und spuckten nicht Brot und Wein über sich, sondern das, was ihnen gereicht worden war, nämlich echte Fleischbrocken und einen Schwall echtes Blut. (I, 315)

Der Priester hat aus seinem Versagen in den Predigten einen ungewöhnlichen Schluss gezogen: Er hat entgegen seiner Gewohnheit und Veranlagung („sehr weiße Hände“³⁹², „nicht fähig, niedere Arbeiten zu verrichten“) das erfolglose Wort durch eine drastische Tat ersetzt, um seine ausnahmsweise zahlreich versammelte Gemeinde zu erreichen. Er hat die eucharistischen Elemente Brot und Wein ersetzt durch das Fleisch und Blut des erschlagenen Juden und seine Gemeinde so mit dem Mord konfrontiert, der aus der Mißachtung des fünften Gebots gefolgt war. Dem allzu schnellen Verdrängen der Untat („hastig auf den Rieselfeldern verscharrt“) hat der Priester eine kannibalische Erinnerungsspeise entgegengesetzt, die wirksamer sein soll als seine erfolglosen Predigten, weil sie Ekel erregt („übergaben sie sich“).

³⁹¹ Haas 2000, S. 52.

³⁹² Indem der Priester sich ‚die Hände schmutzig macht‘ durch das Zerteilen und Darreichen der blutigen Leichenteile, seine weißen Hände also rot färbt, übernimmt er einen Teil der Schuld am Judenmord, d.h. er macht so sein Versagen beim Predigen als bedingenden Faktor für den Mord äußerlich kenntlich.

Mit dem Mord an dem Juden hat der Priester die Hoffnung aufgegeben, dass seine Worte und das symbolische Verspeisen von Brot und Wein für die „Verkündigung der Liebe“ (I, 314) ausreichend sein könnten:

Anstatt der Transsubstantionspredigt brüllte der Priester in die Gemeinde: „Wenn ihr von Gott essen wollt, dann sollt ihr, so wahr Gott lebt, auch sein Fleisch essen und sein Blut trinken, das echte, das echte!“ (I, 315)

Während die feierlich vorzutragenden Einsetzungsworte „Nehmet; das ist mein Leib.“ (Mk. 14, 22) aus der aramäischen Wortbedeutung von ‚Leib‘ heraus auf das Ich, die Person zielen, akzentuiert das hier an seine Stelle tretende verzweifelte Gebrüll des Priesters im Wort „Fleisch“ die Materialität, das Zerstückte des Leichnams und damit den Effekt: den Ekel. Zugleich hebt es hervor, dass der erschlagene Jude dem gemarterten Gott gleich sei.³⁹³ Hier ist keine Konsekration mehr vonnöten: Brot und Wein brauchen sich nicht zu Fleisch und Blut zu wandeln, denn es werden echtes Fleisch und Blut dargereicht.³⁹⁴ Das ist fürwahr – wenn auch nicht im kanonischen Sinne – ein ‚realpräsentisches‘ Abendmahl!

b. Das Programm des ‚Echten‘ und die skeptische Praxis des Erinnerns

Was der Priester seiner Gemeinde zumutet, erinnert nicht zufällig an George Taboris Theaterprogramm. Fast könnte man sich vorstellen, der Priester würde nach dem Mord am Tuchhändler alle wesentlichen taborischen Postulate zum Thema ‚Holocaust auf der Bühne‘ studieren und als ‚Rezepte‘ mit Wirkungsgarantie auf seinen nächsten Gottesdienst übertragen: Wie für Tabori das Theater nach dem Holocaust, so ist für den Priester der Gottesdienst nach dem Judenmord das „Medium der Peinlichkeit“, denn es „konfrontiert den Zuschauer [hier: das Gemeindemitglied] mit Begebenheiten, die er lieber nicht wahrhaben will“,³⁹⁵ nämlich mit dem Mord am jüdischen Tuchhändler. Im Versagen des Priesters beim Predigen, dem ja der Mord folgt,³⁹⁶ bestätigt sich Taboris Auffassung, „die Sprache bleib[e], wenn sie nicht die Haut durchdringt und einen Schauer das Rückgrat hinunterschickt, ein Gestammel von Blablas“³⁹⁷. Die Schlussfolgerung, das Theater habe die Aufgabe, „das Wort zu Fleisch werden zu lassen“,³⁹⁸ wird vom Priester, auf den Gottesdienst übertragen, mit dem ‚realpräsentischen‘ Abendmahl in die Tat umgesetzt.

³⁹³ Auf Jesus Christus verweist auch das „offen gefunden[e]“ Grab (I, 315).

³⁹⁴ Es handelt sich also keineswegs um einen „umgekehrten Akt der Transsubstantiation“ (Strümpel, 2000, S. 103).

³⁹⁵ Tabori 1981a, S. 200.

³⁹⁶ Aus unerfindlichen Gründen behauptet Blasberg (2000, S. 417), der Priester selbst habe den Mord begangen. Der Text ist in dieser Frage jedoch vollkommen eindeutig: „[...] der Tuchhändler, ein Jude, wurde gepackt, nicht etwa von Rowdies, sondern von fünf getreuen Kirchgängern, mit Wanderstöcken zu Tode geprügelt [...]“ (I, 315).

³⁹⁷ Tabori 1993a, S. 19.

³⁹⁸ Tabori 1993a, S. 33.

Taboris Konzepte der Vergegenwärtigung, Vergegenständlichung und Verkörperung werden im Wiederausgraben des erschlagenen Juden und in seiner ‚Re-Präsentation‘ in Form von Fleisch und Blut verwirklicht.³⁹⁹ Das zuvor abstrakte Predigen über das Fünfte Gebot wird – allerdings nach seiner Übertretung – konkretisiert am Exempel des erschlagenen Juden, analog der taborischen Erkenntnis, im Theater sei „die Wahrheit immer konkret“⁴⁰⁰. Die von Tabori geforderte Drastik und Sinnlichkeit der theatralen Mittel realisiert der Priester mit seinem Gebrüll und vor allem mit dem erzwungenen Kannibalismus. Schließlich sind auch hinsichtlich der Thematik und des ‚Publikums‘ Parallelen zwischen dem Autor und Regisseur Tabori und der Priesterfigur erkennbar: In beiden Fällen geht es um Judenmord, in der Geschichte des Priesters um einen Einzelmord und bei Taboris Stücken um den Holocaust, der indessen durchaus an Einzelnen exemplifiziert wird (man denke etwa an die Opfer aus den *Kannibalen*, die als individuell verschiedene Charaktere Profil gewinnen). Und sowohl Tabori als auch der Priester ‚repräsentieren‘ der jüngeren Generation die Opfer, konfrontieren also die Kinder der Täter mit den Opfern der Väter.⁴⁰¹

In der Geschichte von der kannibalischen Eucharistie kann demnach nicht nur eine *mise en abîme* in Bezug auf die Handlung von *Mutters Courage* gesehen werden, sondern auch eine metadramatische Reflexion des Stückeschreibers und Regisseurs Tabori über seine spezifische Art der theatralen Auseinandersetzung mit dem Holocaust. Welche Schlüsse kann man aus dieser Erkenntnis ziehen? Führt Tabori sein Programm im verkleinerten Maßstab vor, um seine Konzepte zu veranschaulichen und als einzig wirksame zu empfehlen?

Um diese Fragen beantworten zu können, muss man zunächst beachten, dass Tabori in *Mutters Courage* auf verschiedenen Ebenen Widerstände gegen eine allzu ‚glatte‘, assertorische Rezeption des entfalteten wirkungsästhetischen Programms eingefügt hat. Denn erstens bricht die Binnenerzählung mit den erzürnten und verzweiferten Worten des Priesters („...das echte, das echte!“) abrupt ab und erfährt durch den deutschen Offizier mit der rhetorischen Frage „Eine schreckliche Geschichte, nicht wahr?“ (I, 315) eine denkbar banale, nichtssagende Einordnung, die in krassem Missverhältnis zur offenkundigen Bedeutsamkeit des monströsen Erzählten steht. Auf eine explizite Aufklärung darüber,

³⁹⁹ Das ostentative Darreichen der Leichenteile durch den Priester kann im Sinne der Mitscherlichs als Versuch angesehen werden, das Opfer der „sinnlichen Wahrnehmung“ zugänglich zu machen, um der ‚Derealisierung‘ seines Leidens und der daraus folgenden Schuldabwehr entgegen zu wirken (Mitscherlich/Mitscherlich 1977, S. 81). Vgl. zu den Konvergenzen der Theaterkonzeption Taboris und der Sozialdiagnose der Mitscherlichs auch Kap. I und Kap. II im ersten Teil der vorliegenden Studie.

⁴⁰⁰ Tabori 1993a, S. 22.

welche Konsequenzen der deutsche Offizier aus dem Erlebnis in seiner Heimatgemeinde gezogen hat, wartet das Publikum jedenfalls vergeblich. Dieses auffällige Fehlen einer irgendwie gearteten Applikation setzt sich fort in den ausweichenden Aussagen der Sekundärliteratur zu dieser Binnenerzählung.

Mag der Deutsche eine explizite Erklärung auch verweigern, so beantwortet die Handlung von *Mutters Courage* implizit durchaus die Frage, was der drastische Akt des Priesters beim deutschen Offizier bewirkt hat, nämlich: nicht viel Gutes. Denn – zweiter Widerspruch zur Wirkungstheorie des Priesters bzw. Taboris – das einige Jahre zurückliegende Erlebnis hat den Offizier offenkundig nicht vom (weiteren) Morden abhalten können. In welcher Position der Offizier auch immer war, als sich der Mord und das denkwürdige Abendmahl in seiner Heimatgemeinde ereignet haben (bei den Mördern? in ‚neutraler‘ Beobachterposition?), sein Morden vervieltausendfacht sogar die Opfer und die Schuld im Vergleich zu dem Einzelmord, von dem er berichtet.

Die Wirkungslosigkeit des kannibalischen Erinnerungsmahls wird vom Essverhalten des Deutschen in dieser Szene besonders deutlich unterstrichen. Während der Offizier nachsinnt über das Versagen des Menschen vor den Geboten, besonders bei „der Versuchung zu morden“ (I, 315),⁴⁰² beißt er zum ersten Mal in die symbolisch auf die Holocaust-Opfer verweisende Pflaume, die er „wirklich köstlich“ findet (I, 315). Und erst nach dem Abschluss seiner Erzählung vom Abendmahl steckt er die Frucht ganz in den Mund (vgl. I, 316). Im langsamen Kauen der Pflaume bringt der Judenmörder offenkundig abstrakte moralisch-religiöse Reflexion und symbolisch vermittelte Aggression mühelos zusammen, ohne jedoch das eine auf das andere beziehen zu können. Etwaige Schuldgefühle sind aus dem Bewusstsein verdrängt und ins Somatische verschoben, denn kurz vor der Rückkehr nach Budapest deutet der Deutsche chronische Verstopfungsprobleme an, verweist auf die abführende Wirkung der soeben verspeisten Pflaume und verabschiedet sich auf die Toilette:

Sollte ich nicht zurück sein, bevor wir angekommen sind, dann machen Sie sich davon, Christus liegt mir im Darm, wenn Sie den Ausdruck gestatten. (I, 316)

Im wörtlichen Sinne liegt dem Deutschen natürlich die Pflaume im Darm. Da diese Frucht mit jeder vorherigen Erwähnung im Text von *Mutters Courage* eindeutiger zum Symbol für die Holocaust-Opfer geworden ist, spricht der Mörder aus, dass sein judenmörderisches Handwerk sich als somatisches Leiden bemerkbar macht. Zudem werden die zuvor vom

⁴⁰¹ Der Priester reicht sein kannibalisches Abendmahl den Firmlingen zur Kommunion (vgl. I, 315). Taboris präsentiert sein erstes Holocaust-Stück *Die Kannibalen* einem deutschen Publikum im Jahr 1969, also mit dem zeitlichen Abstand zum Holocaust, der einer Generation entspricht.

Priester ins Spiel gebrachte Entsprechung ‚erschlagener Tuchhändler/Leib Christi‘, die optisch und metaphorisch verbürgte Ähnlichkeit von Fleisch und Blut mit der Pflaume und die aus der *mise en abîme* strukturell ableitbare Analogie ‚erschlagener Tuchhändler/Holocaust-Opfer‘ zusammengeführt.

In der Formel „Christus liegt mir im Darm“ liegt damit die ganze Ambivalenz der Figur des deutschen Offiziers: Einerseits macht der Deutsche auf das Erlebnis des kannibalischen Abendmahls aufmerksam, um den Grund für die Rettung Elsa Táboris zu erklären, der sich als Mischung aus Gewissensregung in Folge des priesterlichen makabren Tuns und Verführung durch den individuierenden Blick der Mutter herausstellt. Ganz folgenlos war die radikale Konfrontation mit dem zerstückten Leichnam also durchaus nicht, denn Elsa Tábori ist verschont. Aber wie klein ist dieser Erfolg im Handlungshorizont von *Mutters Courage*! Denn andererseits beachtet der Deutsche das Fünfte Gebot (noch immer) nicht, er schickt viertausend weitere Juden (wie vermutlich schon Abertausende zuvor und danach) in den Tod, und auch davon handelt *Mutters Courage*. Dass das Erlebnis des kannibalischen Abendmahls beim deutschen Offizier also keineswegs grundsätzlich zu einem kathartischen Prozess geführt hat, sondern nur einzelne, willkürliche Ausnahmen vom Morden zu bewirken vermag, bringt Tabori – wenig überraschend – auf eine somatische Formel. Die Schuld am Holocaust liegt dem Deutschen eben nicht etwa auf der Seele, sondern ‚im Darm‘, sie ist unverdaut, unverarbeitet.

Die beiden genannten Hindernisse für eine bejahende Spiegelung des taborischen Theaterprogramms sind auf der Ebene des Dargestellten von *Mutters Courage* anzusiedeln. Hinzu kommt auf der Ebene der Darstellung der Umstand, dass die Form dieses Theaterstücks dem in der Binnenerzählung entfalteten Programm widerspricht. Die Wirkungstheorie der authentischen Performanz („sein Fleisch essen und sein Blut trinken, das echte, das echte!“ I, 315) und die vom Damentext vorgegebene theatrale Praxis stimmen nicht überein. Denn *Mutters Courage* ist ein ‚episches‘ Stück, dessen Handlung weitgehend durch die doppelte Instanz Sohn/Mutter *erzählt*, nur in wenigen Sequenzen aber (nach)gespielt wird. Der für dramatische Texte konstitutive Performanzaspekt, der in der jeweiligen Aufführung zu realisieren ist, tritt in für Tabori untypischer und im Vergleich mit den *Kannibalen* besonders auffälliger Weise zurück; die verbale Vermittlung überwiegt die szenische Präsentation bei weitem.

Frühere Interpretationen haben teils in dieser Anlage des Stücks schlicht einen Reflex der Umarbeitung aus der Hörspielfassung und einen Nachteil für die Bühnenwirksamkeit

⁴⁰² Da die Äußerung „die Pflaume schmeckt wirklich köstlich“ der erste Hinweis darauf ist, dass der Deutsche tatsächlich begonnen hat, die Frucht zu essen, darf angenommen werden, dass der Biss während der unmittelbar vorausgehenden Reflexionen über das fünfte Gebot erfolgt (vgl. I, 315).

gesehen,⁴⁰³ teils diese Art der Gestaltung als konsequenten Ausdruck einer inhaltlichen Aporie gedeutet, der Aporie in der Frage nämlich, ob es *eine* oder *die* Wahrheit des Berichteten überhaupt geben und von wem (von der Mutter? vom Sohn?) sie verbürgt und vermittelt werden könne.⁴⁰⁴ Sowohl die kritische Einschätzung der Bühnenwirksamkeit als auch die Rechtfertigung des ‚epischen‘ Charakters von *Mutters Courage* durch den Verweis auf eine Entsprechung zwischen Inhalt und Form sind durchaus sachgemäß. Weil die Binnenerzählung von Taboris theatralen Mitteln handelt, ist dem Zurücktreten des Performanzaspekts aber auch eine dritte Bedeutung abzugewinnen: Taboris Theater kann prinzipiell niemals die Unvermitteltheit erreichen, die der Priester dem makabren Abendmahl verleiht. Es ist nicht möglich und wäre auch nicht denkbar, die wenigen Überreste, die von den überwiegend kremierten Holocaust-Opfern nach Jahrzehnten noch zu finden sind (etwa die in der Gedenkstätte Auschwitz gesammelten Haare oder Zähne), als authentische Requisiten bei Aufführungen zu verwenden. Taboris Versuche, derartigen schockierenden Erfahrungen im Theater möglichst nahe zu kommen, verharren bei aller mitunter erreichten Wirksamkeit doch immer im ‚Als-ob‘.⁴⁰⁵ In einem Stück aber, das die Ineffizienz sogar der extremen ‚authentischen Performanz‘ des Priesters demonstriert, kann jedes performative ‚Als-ob‘ nur noch vergeblicher und aussichtsloser wirken. Es ist – folgt man meiner Deutung von Gehalt und Funktion der Binnenerzählung – nur folgerichtig, dass Tabori die Skepsis hinsichtlich der Wirkungsmöglichkeiten von Holocaust-Theater durch den weitgehenden Verzicht auf die performative Dimension unterstreicht.⁴⁰⁶

Meine Analyse der Binnenerzählung und des ihr vorausgehenden Gesprächs zwischen Mutter und deutschem Offizier hat gezeigt, dass die Motive des Deutschen für die Rettung der Mutter schon vor dem Einsetzen der Abendmahlserzählung evident sind. Die *mise en abîme* erklärt also weniger, warum der deutsche Offizier die Mutter gerettet hat, als vielmehr, dass und warum er vieltausendfach mordet, nämlich weil er trotz eines radikalen, makabren Appells seines Heimatpriesters „in seiner Schwäche“ nicht „der Versuchung zu

⁴⁰³ Uberman 1995; Kagel 1998.

⁴⁰⁴ Feinberg 1999.

⁴⁰⁵ Vgl. Haas 2000, S. 118.

⁴⁰⁶ Das Geschehen beim Zwischenhalt in der Ziegelei wird vom Sohn mit Hilfe zahlreicher Theatermetaphern erzählt: Die Juden wirken „wie Darsteller, die ins falsche Theaterstück geraten waren“, der Hof gleicht einer „Bühne“, die gewissermaßen mit Requisiten ausgestattet wird: „Ein Tisch und ein Sessel wurden [...] in die Mitte gestellt, darauf ein Stapel Akten und ein Gummistempel.“ Weiter heißt es: „Schließlich machte der deutsche Offizier seinen Auftritt“; das „Publikum“ sind die Deportierten; sie „warteten in den Kulissen sozusagen, denn in ihren Eingeweiden spürten sie, daß sie nicht mehr lange Zuschauer bleiben und früher oder später ihren eigenen Auftritt haben würden, ach ja, nichts geht darüber, eine Metapher so weit zu dehnen, bis sie reißt.“ (I, 301f.) Der Sohn-Erzähler überdehnt seine Metaphorik, insofern die Deportierten mal als Darsteller, mal als Zuschauer bezeichnet werden, so dass das Bild unstimmig wird. Darüber hinaus wird mit der Unangemessenheit der Theatermetaphorik aber auch schon der Zweifel an den Darstellungsmöglichkeiten des Theaters überhaupt subtil angesprochen.

morden“ (I, 315) widerstehen kann. Dies ist schon die ganze Antwort des Schlächters, die man als Ausdruck der ‚Banalität des Bösen‘ empfinden mag.

Ich vermute, dass die Sekundärliteratur zu *Mutters Courage* diese Erklärung bisher übersehen hat, weil sie so unspektakulär und so enttäuschend banal ist. Dabei liegt ihre Brisanz angesichts der monströsen Binnenerzählung auf der Hand: Denn das (Weiter-)Morden stellt implizit gerade jene Absichten und Mittel grundsätzlich in Frage, die das taborische Konzept eines sinnlich-drastischen Theaters ausmachen und die Tabori in seinem Holocaust-Erstling *Die Kannibalen* ausgiebig genutzt hat. Die vermeintlich „übersichtliche, bilderbuchhaft-naive Erzählung“⁴⁰⁷ entpuppt sich nach eingehender Untersuchung der intrikaten Binnenerzählung also gerade in der Bühnenfassung als ein skeptisches, fast pessimistisches Stück mit ernststen Implikationen. Es stellt eine doppelte Aporie aus: erstens die Aporie in der Frage einer verbürg- und erzählbaren ‚Wahrheit‘ des Holocaust, die Tabori, wie es seinem Status als Autor fiktionaler Holocausttexte entspricht, als gemeinsamen Verständigungsprozess zwischen Mutter und Sohn „von der Authentizität der Erfahrung [...] über [das] Erinnern und die Erarbeitung narrativer Züge hin zur konsolidierten Erzählung“⁴⁰⁸ transparent macht.⁴⁰⁹ Die zweite Aporie betrifft die performativen Mittel des Theatermakers und verrät, wie die vorliegende Interpretation gezeigt hat, eine profunde Ratlosigkeit Taboris, die sich nicht zuletzt in der Zurücknahme der sonst ‚Tabori-typischen‘ Charakteristika der Performanz äußert. Mit dem Versagen des Priesters nimmt Tabori in *Mutters Courage* das mögliche eigene Versagen in den Blick.

⁴⁰⁷ Henrichs 1979.

⁴⁰⁸ Strümpel 2000, S. 102.

⁴⁰⁹ Strümpel (2000, S. 101) schreibt: „Auch die Erinnerung der Mutter ist nicht authentisch, allenfalls einzelne ihrer Elemente; diese wurden im nachhinein zu einer Erzählung verknüpft, doch der Wahrheitsanspruch dieser Erzählung relativiert sich durch das Maß an nachträglichen Überlagerungen.“ Ich möchte diese Aussage mit dem Hinweis auf ein bisher in der Forschung übersehenes, mögliches literarisches Vorbild für *Mutters Courage* unterstreichen. Im Jahr 1975, also zur Zeit der Entstehung der ersten Fassung von *Mutters Courage*, erscheint in George Taboris Herkunftsland Ungarn der Roman *Sorstalanság* von Imre Kertész (auf deutsch zuerst 1996 unter dem Titel *Roman eines Schicksallosen* erschienen). Zahlreiche Motive der taborischen Geschichte scheinen in diesem autobiographischen Roman des Auschwitzüberlebenden vorgeprägt zu sein: In beiden Fällen wird wiederholt das sehr heiße, sonnige Wetter betont. Ein Ziegeleihof bietet einen regelrechten ‚Auftritt‘ eines deutschen Offiziers; der kindliche Protagonist von Kertész hat dabei das „Gefühl, plötzlich in irgendein sinnloses Stück hineingeraten zu sein, in dem [er] seine Rolle nicht recht kannte“ (Kertész 1998, S. 67); bei Tabori heißt es, die Juden gingen zur Ziegelei „wie Darsteller, die ins falsche Theaterstück geraten waren“ (I, 301). Kertész erwähnt „die engen Verhältnisse in der Ziegelei, ihre Folgen auf dem Gebiet der Gesundheit sowie die wachsenden Probleme in der Lebensmittelversorgung“ (Kertész 1998, S. 68); Tabori lässt den Bekannten der Mutter, Alfredo Kelemen, in Hinblick auf die Zustände in der Ziegelei ausrufen: „Dreck! Barbarei! Widerliche hygienische Verhältnisse! Die Lebensmittelversorgung unter aller Sau!“ (I, 306). Wie Kertész‘ Held (Kertész 1998, S. 69) langweilt sich die Mutter (I, 303). Weitere Anleihen sind zu erkennen in der Idee, dass man mit Hilfe der Straßenbahn kurzentschlossen untertauchen kann (Kertész 1998, S. 64f. und I, 292ff.), sowie in der Problematisierung der Metapher ‚Hölle‘ für die Vernichtungslager (Kertész 1998, S. 271f. und I, 311).

III. *Jubiläum*: Bitterer Nachgeschmack

On ne doit pas empêcher les braves gens de dormir. Il y faudrait du mauvais goût, et le goût consiste à ne pas insister, tout le monde sait ça. Mais moi, je n'ai pas bien dormi depuis ce temps-là. Le mauvais goût m'est resté dans la bouche et je n'ai pas cessé d'insister, c'est-à-dire d'y penser. (Camus)⁴¹⁰

Das Stück *Jubiläum* wurde am 30. Januar 1983 uraufgeführt, am 50. Jahrestag der Machtübernahme der Nationalsozialisten. Das 50. Jahr heißt in der jüdischen Tradition ‚Jubeljahr‘ und wird aufgefasst als ein Gedenk- und Gedächtnisjahr, in dem noch ausstehende Schulden erlassen und Schuldknechte freigelassen werden. Durch den Erlass der Schulden und Schuldverpflichtungen wird das Jubeljahr zugleich zum Freiheitsjahr, von dem aus man einen Neuanfang unternehmen kann.⁴¹¹ Mit der Konnotation von Schuld im historischen, moralischen und juristischen Sinn und der Frage nach einer möglichen Neuausrichtung des deutsch-jüdischen Verhältnisses im Gedenkjahr perspektiviert der Titel von Taboris Stück schon sein Thema: die Nachwirkungen und das Fortwirken nationalsozialistischer Denk- und Verhaltensweisen oder – um im Bildfeld des Essens zu bleiben – den Nachgeschmack der Verbrechen in der Bundesrepublik der 1980er Jahre. In den Anmerkungen, die dem Damentext vorangestellt sind, thematisiert Tabori den Umstand, dass er Teile seines Plots einer Zusammenstellung von Berichten, Reportagen u.ä. von Hanne Hiob entnommen hat:

Jeder dieser Witze (oder Berichte) beruht auf Fakten, und mein herzlicher Dank gilt Hanne Hiob für die Zusammenstellung, aber stimmen wir versuchsweise überein, daß ein stockendes Herz, wenn die Klingel geht, nicht weniger dokumentarisch ist als das gedruckte Wort. (II, 51)⁴¹²

Mit der Nennung der „Fakten“ und durch die Verwendung des Begriffs „dokumentarisch“ spricht Tabori das Dokumentartheater als eine Dramatisierungsweise der nationalsozialistischen Verbrechen an, die zum Zeitpunkt der Uraufführung von *Jubiläum* wieder aktuell diskutiert wird, weil am 20. Januar 1983 die Uraufführung von Heinar Kipphardts Dokumentarstück *Bruder Eichmann* einen Skandal ausgelöst hat.⁴¹³ Allerdings

⁴¹⁰ Camus 1963b, S. 1422.

⁴¹¹ Vgl. Weinrich 2000, S. 224f.

⁴¹² Der vorliegenden Interpretation wird die Textfassung von *Jubiläum* zugrunde gelegt, die in der zweibändigen Ausgabe der Theaterstücke abgedruckt ist. In *Theater heute* 2/1983 ist eine leicht abweichende Fassung erschienen, auf die in Einzelfällen verwiesen wird: Tabori 1983b.

⁴¹³ Vgl. dazu Beiträge mehrerer Autoren in den Heften 3/1983 und 4/1983 von *Theater heute*. – Zahlreiche Hinweise legen es nahe, *Jubiläum* als Gegenentwurf zu *Bruder Eichmann* zu lesen: der Umstand, dass die Uraufführung von *Jubiläum* zehn Tage nach jener von Kipphardts Stück stattfand, eine kritische briefliche

grenzt sich der Autor explizit ab gegen den Wahrheitsbegriff des Dokumentarismus. Denn Tabori hebt die Gleichrangigkeit des stockenden Herzens, „wenn die Klingel geht“, mit den im „gedruckte[n] Wort“ festgehaltenen Fakten hervor.⁴¹⁴ Diese Situation wird mehrfach vorgeführt, wenn der Neonazi Jürgen den Juden Arnold Stern am Telefon beleidigt und bedroht und schließlich auf Arnold schießt (II, 54f.). Die vom Telefonklingeln in dieser Szene ausgelöste Angst und Beklemmung der Lotte Stern, ein Gefühl also, dessen ‚Wahrheit‘ prinzipiell nicht in gleicher Weise bewiesen werden kann wie die Wahrheit von ‚harten‘ Fakten, wird von Tabori „dokumentarisch“ genannt. Durch diese Bedeutungserweiterung wird der eingeführte Begriff ‚dokumentarisch‘⁴¹⁵ neu definiert; seine eingeführte Bedeutung wird aufgehoben, der Dokumentarismus im herkömmlichen Verständnis relativiert, sein Wahrheitsbegriff abgewertet. Das Gefühl wird gegenüber der Geringschätzung, die es im Dokumentartheater erfährt, aufgewertet.⁴¹⁶

Wenn Tabori also *anhand dokumentarischen Materials* das Fortwirken nationalsozialistischer Denk- und Verhaltensweisen in Szene setzt, so tut er dies *mittels nicht-dokumentarischer Textverfahren*. Die von ihm präsentierten ‚Fakten‘ und ‚Berichte‘ werden dramatisiert, psychologisiert und emotionalisiert. Dazu dient u.a. die Essensmotivik, die in *Jubiläum* dergestalt eingesetzt wird, dass die Figurengruppen (Alt- und Neonazis bzw. ihre damaligen und heutigen Opfer) maßgeblich über ihre Essensvorlieben und ihr Essverhalten

Stellungnahme von Tabori zu *Bruder Eichmann* in *Theater heute* (s. Tabori 1983a), die explizite Erwähnung des Begriffs ‚dokumentarisch‘ in Taboris Vorbemerkungen sowie eine Reihe von thematischen Entsprechungen, die formal bei Tabori ganz anders behandelt werden als bei Kipphardt – man denke nur an Kipphardts umstrittene ‚Analogieszenen‘ und Taboris Art, Kontinuitäten zwischen dem Damals und dem Heute aufzuzeigen (ein Vergleich der Juden- bzw. Türkenwitze bei Kipphardt und Tabori wäre in dieser Hinsicht ergiebig). Eine Interpretation von *Jubiläum* vornehmlich unter dem Gesichtspunkt, inwiefern dieses Stück als Gegenentwurf zum Dokumentartheater von Heinar Kipphardt (*Bruder Eichmann*) und auch von Peter Weiss (*Die Ermittlung*) anzusehen ist, kann im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht geleistet werden, weil sie sich zu weit vom Essensthema entfernen würde. Im Folgenden werden aber in den Fußnoten einige Hinweise gegeben, die die Ergiebigkeit der genannten Fragestellung belegen.

⁴¹⁴ In der Textfassung, die in *Theater heute* erschienen ist, endet der oben zitierte Satz wie folgt (Tabori 1983b, S. 37): „[...] aber stimmen wir versuchsweise darin überein, daß ein stockendes Herz, wenn es an der Haustür klingelt, nicht weniger dokumentarisch ist als eine Zeitungsmeldung.“ Die Wendung „wenn es an der Haustür klingelt“ bezieht sich auf die Szene 1 dieser Textfassung, in der Jürgen – anders als in Szene 2 der späteren Fassung – an der Tür klingelt, bevor er auf Arnold Stern schießt. Die Veränderung dieser Formulierung zu „wenn die Klingel geht“ erlaubt es, auch das den Schüssen vorangehende Telefonklingeln auf die in der Vorbemerkung angesprochene Angstsituation zurückzubeziehen. — In ähnlicher Weise verallgemeinert Tabori die „Zeitungsmeldung“ zum „gedruckte[n] Wort“, das in dieser Formulierung auch für andere schriftlich verbreitete Dokumente stehen kann.

⁴¹⁵ Als kanonische Begriffserläuterungen können etwa Peter Weiss‘ *Notizen zum dokumentarischen Theater* gelten; vgl. Weiss 1971.

⁴¹⁶ Insofern dürfen die ‚Berichte‘, die Tabori in sein Drama aufnimmt, nicht nur auf ihre Faktizität hin wahrgenommen werden. Es gilt immer auch zu beachten, dass und wie sie im Einzelnen in nicht- oder sogar antidokumentarischer Weise eingesetzt werden. – Peter Weiss‘ Bemühen, Gefühlen nicht zu viel Raum in der Darstellung des Holocaust zu geben, kann man beispielsweise seiner Anmerkung zur *Ermittlung* entnehmen, wo es heißt, der Frankfurter Auschwitz-Prozeß sei „von emotionalen Kräften überladen“ gewesen, das Drama *Die Ermittlung* transportiere daher nur „ein Konzentrat der Aussage“ und dieses solle „nichts anderes enthalten als Fakten“ (Weiss 1991a, S. 9). Ähnlich äußert sich Weiss in *Das Material und die Modelle* (Weiss 1991b).

charakterisiert werden. Auch der Kontinuitätsgedanke kommt vermittelt über das Kulturthema Essen zur Darstellung. Diesem Zusammenhang geht die vorliegende Interpretation nach.

1. Die Täter und ihre Gerichte

An der Lebens- und Familiengeschichte des Neonazis Jürgen Schubert wird die Kontinuitätsthese des Dramas exemplarisch entfaltet. Rollenspiele von Jürgen und den anderen *dramatis personae*, tot-untoten Friedhofs-, Bewohnern⁴¹⁷ die Opfer von alt- oder neonazistischer Hetze und Gewalt geworden sind, lassen weitere Figuren auf der Bühne Gestalt gewinnen, die nationalsozialistische Verbrecher waren und Nachkriegskarrieren gemacht haben.⁴¹⁸ Als Täter besonders profiliert sind Jürgens Vater und ein gewisser Dr. Josef, in dem unschwer der berüchtigte Auschwitz-Arzt Josef Mengele zu erkennen ist.⁴¹⁹ Ferner werden die Täter der Kindermorde vom Bullenhuser Damm vergegenwärtigt,⁴²⁰ und die Figur des homosexuellen Friseurs Otto zeigt, wie sich der zeitgenössische Antisemitismus in der Bundesrepublik artikuliert. Diese alten und zeitgenössischen Antisemiten sind im Folgenden vor dem Hintergrund der Kontinuitätsthese und unter dem Aspekt ihrer Essensvorlieben bzw. ihres Essverhaltens zu charakterisieren.

a. Forensische und kulinarische Gerichte

Ein zweiphasiges Rollenspiel vergegenwärtigt Jürgens Vater: Zunächst lassen Jürgen in der Rolle eines Staatsanwalts und Jürgens Onkel Helmut in der Rolle seines eigenen Bruders, also in der Rolle von Jürgens Vater, eine forensische Szenerie aufscheinen, in der Jürgens Vater sich für seine Verbrechen als SS-Mann und KZ-Wächter verantworten muss (II,

⁴¹⁷ Zur Frage, inwiefern die Figuren (außer Jürgen) als tot anzusehen und wann und wie sie im Einzelnen ums Leben gekommen sind, vgl. Sander 1997a, bes. S. 191-197, und die Ergänzungen und Korrekturen bei von Schilling 2001, S. 123f. Von Schilling behauptet, alle Toten (außer dem Geist von Arnolds Vater) seien *nach* dem Holocaust umgekommen; in Hinblick auf Helmut, Otto und Mitzi ist ihm wohl zuzustimmen, aber im Falle Arnolds und Lottes bleiben Zweifel.

⁴¹⁸ Von den im Personenverzeichnis aufgeführten Figuren ist niemand zu den Altnazis zu rechnen; diese erscheinen allein in den Rollenspielen, also indirekt dargestellt durch die Figuren des Dramas.

⁴¹⁹ Die Nennung der medizinischen Experimente an Menschen, des Untertauchens in Südamerika und gelegentlicher Besuche in der Heimatstadt sowie die Charakterisierung von Dr. Josefs Familie als einer feinen ‚Oberstadt‘-Familie sind als deutliche Hinweise auf Josef Mengele zu verstehen; die Beschreibung des ‚leichten Silberblick[s]‘ und der ‚Lücken zwischen den Vorderzähnen‘ (II, 69f.) vereindeutigt die Anspielungen weiter.

⁴²⁰ Tabori lässt im Rollenspiel auch die kindlichen Opfer dieser Morde erscheinen. Da es in diesem Kapitel um die Charakterisierung der Täter mittels der Essenmotivik geht, braucht Taboris spezifisch nicht-dokumentarischer Umgang mit den historischen Quellen nicht entfaltet oder gar ausführlich mit Peter Weiss‘ Dokumentarismus in der *Ermittlung* verglichen zu werden. Vgl. dazu Strümpel 2000, S. 118-122. – Eine detaillierte Darstellung der Bullenhuser Morde und ihrer juristischen (Nicht-)Verfolgung bietet Günther

66f.). Die Ungeniertheit und der Stolz, mit denen dieser über seine Verbrechen Auskunft gibt,⁴²¹ werden ebenso deutlich wie der Umstand, dass Jürgen die Sicht seines Vaters auf die Gräueltaten ungebrochen übernommen hat: Wenn er von ihnen als von „Paps‘ polnischem Spaß“ (II, 66) spricht, stellt er zudem seine eigenen Friedhofsschändungen in eine Art Familientradition, da seine neonazistischen Umtriebe auch dem Bedürfnis nach „Spaß“ entspringen (II, 65).⁴²²

Zur familiären Tradition gehört es auch, dass offensichtlich weder Vater noch Sohn die Strenge der Justiz fürchten müssen, da sie von einem verwandten „Richter alter Schule“ (II, 59) geschützt werden. Der Vater hat daher in das äußerlich biedere Leben eines Bäckers zurückfinden können. Diese Lebensphase wird im zweiten Teil des Rollenspiels dargestellt, in dem Jürgen selbst die Rolle seines Vaters übernimmt und Arnold dazu nötigt, den polnischen Bäckergehilfen Boleslaw zu spielen (II, 68f.). Im Dialog der beiden werden die „unerschütterlichen Ansichten“ (II, 68) des Bäckers und seine Verehrung für Dr. Josef, also den berühmten KZ-Arzt Mengele, vorgeführt. Mengele, so vermutet der KZ-Mörder und Bäcker Schubert, „träumt von meiner Schwarzwälder Kirsch, seiner Leibspeise“ (II, 69), die als Inbegriff gutbürgerlicher Lebensweise die Biederkeit des Massenmörders herausstreicht:

Habe ihn nie vergessen, sehe ihn vor mir, wie er hereinspazierte das letzte Mal, mit seinem leichten Silberblick und den Lücken zwischen den Vorderzähnen, das waren noch Zeiten, man grüßte sich HH, anstatt wie heutzutage GG, und hier an der Theke verputzte er drei Stücke Schwarzwälder Kirsch mit Sahne. (ebd.)

Die kulinarische Vorliebe Dr. Josefs weist in der Vorstellung des Bäckers zweifelsfrei eine Kontinuität auf: Was Mengele gern aß, als man noch mit ‚Heil Hitler‘ grüßte, davon „träumt“ er noch in seinem südamerikanischen Versteck im „Urwald unter den Scheißindios“ (ebd.). Die distanzlose Verehrung des mörderischen, aber mit bürgerlicher Harmlosigkeit getarnten Bäckers für den „arme[n] Dr. Josef“ kommt nicht nur darin zum

Schwarberg in einem Buch, das seine seit den späten 1970er Jahren in der Zeitschrift *Stern* veröffentlichten Recherchen zusammenfasst: Schwarberg 1997.

⁴²¹ Die Formulierung „Das war eine Selbstverständlichkeit für mich“, die präzisen Angaben zu einzelnen Folter- und Mordpraktiken sowie das wiederholte „Jawohl“ als Antwort auf die staatsanwaltlichen Fragen nach bestimmten Taten zeigen die Ungeniertheit des Täters an. Sein Stolz kommt darin zum Ausdruck, dass er die Zahl seiner Opfer nicht zusammengezählt, sondern „nach oben abgerundet“ angibt (II, 66f.).

⁴²² Von Schilling stellt dieses Bekenntnis zum Spaß in den Kontext der bundesdeutschen ‚Erlebnis- und Spaßgesellschaft‘ und versteht es als implizite Kritik Taboris an ebendieser Gesellschaft, die ihre mörderische Vergangenheit noch nicht bewältigt habe und auch deshalb „den Anspruch auf Spaß – auch wenn er aus der Zufügung von Gewalt resultiert – anzuerkennen und zu legitimieren [scheint], nicht indem offen Gewalt proklamiert, wohl aber, indem passiv in der Zuschauerhaltung Gewalt genossen wird“ (2001, S. 128). So griffig es klingen mag, das Argument ist anachronistisch: Der Begriff der ‚Erlebnisgesellschaft‘ ist von dem Soziologen Gerhard Schulze erst 1992 geprägt worden; jener der ‚Spaßgesellschaft‘, zum ersten Mal in der taz vom 23. Januar 1993 verwendet (vgl. Hachmeister 2001) und prinzipiell für den Bezug zum ‚Spaß‘-Begriff in *Jubiläum* wohl einschlägiger, hat erst in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre Konjunktur. Von Schilling müsste also zeigen, dass er seine Applikation der entsprechenden Begriffe und Vorstellungen nicht aus der Entstehungszeit seiner Studie auf das deutlich früher entstandene Stück zurückprojiziert.

Ausdruck, dass Mengele ‚unerschütterliche Ansichten‘ bei seinen kulinarischen Präferenzen unterstellt werden. Dies unterstreichen auch die unglaubliche Hyperbel der „drei Stücke Schwarzwälder Kirsche mit Sahne“ und der Umstand, dass der wissenschaftliche Fortschritt, den Mengele als Wissenschaftler angeblich mitbewirkt habe, ausgerechnet an einer Errungenschaft für die Gastronomie exemplifiziert und gerechtfertigt wird: an der „Sprühdosensahne“ (ebd.). Gemäß der verqueren Logik des Bäckers hätte Mengele also seine „Blutspur“ (II, 70) für einen wissenschaftlichen Fortschritt gezogen, der auf die Erleichterung des Bäckerhandwerks bzw. auf die bequemere Befriedigung seiner eigenen kulinarischen Wünsche hinausliefe. Wenn Jürgens Vater daher hofft, Dr. Josef sei wieder einmal auf Heimatbesuch, und seinen Gehilfen Boleslaw mit einer Schwarzwälder Kirschtorte zur Familie des Dr. Josef schickt, dann stellt dies einen Versuch dar, die Ungerechtigkeit der juristischen Verfolgung des Idols mit den Mitteln des Bäckers auszugleichen – durch kulinarische Wiedergutmachung am Täter.

Dem Unvermögen der Forensik wird das Weiterfunktionieren der Kulinarik auch in Szene 11 gegenübergestellt, in deren Zentrum die – historisch verbürgten – Kindermorde am Bullenhuser Damm stehen. Die Vorliebe eines weiteren Kindermörders⁴²³ für Süßspeisen wird deutlich, wenn der Angeklagte Arzt Heißmayer, gespielt von Mitzi, vor seiner Hinrichtung um folgende Henkersmahlzeit bittet:

Denkt bitte an mein Leibgericht, an Pfannkuchen und an etwas Schokoladenpudding, noch einmal richtig satt essen können. (II, 79)

Tabori kontaminiert in der Bühnenfigur Heißmayer zwei historisch reale Personen, denn diesen Satz hat tatsächlich der ebenfalls für die Morde verantwortliche Lagerkommandant von Neuengamme, Max Pauly, aus einer Zelle der britischen Militärgerichtsbarkeit 1946 an seinen Sohn geschrieben und nicht der für medizinische Versuche verantwortliche Arzt Kurt Heißmeyer (sic!).⁴²⁴ Worauf es ankommt, ist also nicht die historisch korrekte Zuordnung des verwendeten Dokuments, sondern die in ihm zum Ausdruck kommende Perversion des Täters: Der skrupellose Folterer und Mörder von Kindern bittet um eine Henkersmahlzeit, die sich ausgerechnet aus Kinderspeisen zusammensetzt und in deren Dominanz von Milch- und Zuckerbestandteilen regressive Bedürfnisse nach mütterlichem Schutz zum Ausdruck kommen.⁴²⁵ Die Mörder, die *Jubiläum* auf die Bühne bringt, zeigen anhand ihrer kulinarischen Vorlieben ihre Gefühlskälte: Medizinisch verbrämte Gräueltat und perverser Fortschrittsgedanke schlagen den Tätern, deren Speisenpräferenzen

⁴²³ Der als Dr. Josef angesprochene Auschwitz-Arzt Mengele wird in Szene 7 ausdrücklich als Kindermörder beschrieben: Arnold sagt in der Rolle Boleslaws, Mengele habe „[z]um Beispiel den Judenkindern die Augen rausgebohrt“ (II, 70).

⁴²⁴ Vgl. Schwarberg 1997, S. 90.

⁴²⁵ Vgl. Camporesi 1996.

ebenso ‚unerschütterlich‘ sind wie ihre ‚Ansichten‘, offensichtlich keineswegs auf den Magen.

b. Der braune Kreislauf

Die Kontinuität nationalsozialistischer Denk- und Verhaltensweisen wird in der ersten Druckfassung von *Jubiläum* vom Totengräber Wumpf ins Bild eines „Kreislauf[s]“ gefasst, das der Motivik von Ernährung und Verdauung entnommen ist. Während einer „Bier- und Stullenpause“ belehrt Wumpf den Neonazi Jürgen folgendermaßen:

Nichts geht verloren. Nimm deine Wurst zum Beispiel. Du denkst, sie ist verschwunden wie die Nazis, aber du irrst dich. Steckt dir im Darm, ein Teil ist schon in Energie verwandelt, der Rest ist bis morgen draußen, in den Fluß geflutscht, um die Fische zu füttern [...], wird mir serviert nach Müllerinnen-Art mit Pommes und einer Flasche Rheinwein, und wenn es dunkel wird, wird sie durch das beste Kanalisationssystem, das die freie Welt zu bieten hat, wieder in den Kreislauf eintreten.⁴²⁶

Zunächst ist Jürgens Kaltschnäuzigkeit bemerkenswert: Auf dem jüdischen Friedhof, den er schon mehrfach geschändet hat, gönnt er sich ungeniert ein Wurstbrot und eine Flasche Bier. Zur Kaltblütigkeit und Unempfindlichkeit des Magens, die ihn mit den Nazi-Figuren Dr. Josef, Heißmeyer und mit seinem Vater verbindet, kommt bei Jürgen die Pietätlosigkeit des Essensschauplatzes.

Auffällig ist zum Zweiten der explizite Vergleich der Wurst mit den „Nazis“: Von beiden nehme Jürgen an, so Wumpf, sie seien verschwunden. Was die Wurst betrifft, führt Wumpf den „Kreislauf“ aus, in dem die Wurst sich in verschiedenen Erscheinungsformen bewege und doch in der Substanz nie verschwinde. Der menschliche Körper verwandle sich einen Teil der Wurst durch Resorption an („in Energie verwandelt“). Der unverdaute Anteil werde zum Exkrement, erreiche als solcher die Flüsse und gehe als Nahrung für die später von Menschen verzehrten Fische wieder in den Kreislauf ein. Wumpfs Überzeugung, dass „nichts [...] verloren“ gehe, lässt sich dem Vergleich von Wurst und Nazis zufolge so verstehen, dass auch der Nazismus wie in einem Kreislauf erhalten bleibe: dass nämlich ein Teil direkt von den Menschen ‚resorbiert‘ und der andere über Umwege schließlich auch noch wiederverwertet werde. Der Nazismus ist also keineswegs auf dem ‚Müllhaufen der Geschichte‘ gelandet, sondern wird immer von neuem ‚recycelt‘, so der Totengräber.

Der von Wumpf ausgeführte Vergleich des Nazismus mit der Wurst wird hinsichtlich der Verwandlung zum Exkrement gestützt durch die Farbassoziation: Braun ist nicht nur die Farbe des Kots, braun ist – abgeleitet von der braunen Parteiuniform – auch die politische

⁴²⁶ Tabori 1983b, S. 38.

Kennfarbe des Nazismus. Daher heißt es auch in den Erinnerungen Lottes an ihren ersten gemeinsam mit Arnold verbrachten Abend, der auf den 30. Januar 1933 fiel: „Später die Fackelparade. Eine braune Flut in der Wilhelmstraße.“ (II, 55) Die Apostrophe der Hitler zujubelnden Menschenmasse als einer „braune[n] Flut“ und die Vorstellung vom ‚braunen Kreislauf‘ des exkrementhaltigen Wassers begegnen erneut in der Szene 8:⁴²⁷ Lotte Sterns Ertrinken „im schlammigen Wasser“ (II, 73), dessen Aufsteigen in einer Telefonzelle „vielleicht“ auf einen „Bruch in der Kanalisation“ (II, 72) zurückgeführt werden könne, nimmt sowohl das Bild von der nazistischen Menge als auch jenes von der kothaltigen Strömung des Flusses wieder auf. Der allegorische Tod der Lotte Stern in der Telefonzelle kann daher assoziativ sowohl auf den Referenzbereich ‚alter Antisemitismus/Holocaust‘ als auch auf eine neuerliche existenzielle Bedrohung ‚nach Auschwitz‘ bezogen werden.⁴²⁸ Das Aufsteigen des brackigen Wassers in der Telefonzelle greift Wumpfs Metapher des ‚braunen Kreislaufs‘ wieder auf. „Nichts geht verloren“⁴²⁹, auch nicht die Bedrohung durch den Nazismus – daher müssen die Opfer wie Lotte immer wieder feststellen: „es geht schon wieder los“ (II, 73).

Dass Wumpfs Ausführungen über den braunen Kreislauf in der späteren Textfassung fehlen, fügt sich ein in die generelle Tendenz der Überarbeitung: Die Wassermetaphorik tritt zugunsten einer Isotopie um die Worte Ofen/Feuer zurück (s. dazu unten Abschnitt 2).

c. „Wie eine Gräte im Hals“

Der zum Personal der ‚Toten‘ gehörende Friseur Otto ist nicht auf gleiche Weise zu den Tätern zu rechnen wie die Figuren Dr. Josef, Schubert und Heißmeyer. Otto gehört als Homosexueller einer sozialen Gruppe an, die im Nationalsozialismus verfolgt wurde und auch in der Bundesrepublik unter Diskriminierung zu leiden hat. Er solidarisiert sich aber nicht mit den anderen Opfergruppen, insbesondere nicht mit den Juden, sondern äußert sich selbst antisemitisch. Den Libanonkrieg von 1982 nimmt er zum Anlass, seine Abneigung gegen die Juden endlich „ohne schlechtes Gewissen“ offen zu legen (II, 57). Das unter der israelischen Besetzung Beiruts von den christlichen Falange-Milizen verübte Massaker in zwei palästinensischen Flüchtlingslagern, auf das Otto sich bezieht, verschafft ihm demnach zynischerweise eine solche „Riesenerleichterung“ (ebd.), dass er fortan mehrfach ungeniert von „Saujuden“ spricht (II, 57 u. 60).

⁴²⁷ Nach der Zählung in Tabori 1983b: Szene 6.

⁴²⁸ Vgl. dazu Sander 1997b, bes. S. 236-239.

⁴²⁹ Tabori 1983b, S. 38.

Von seinen antisemitischen Ressentiments spricht Otto als von einer „Gräte im Hals“ (II, 57), die er nach dem Libanonkrieg endlich von sich geben kann.⁴³⁰ Bringt man diese Formulierung in Zusammenhang mit Wumpfs Äußerungen zum ‚braunen Kreislauf‘, so wird deutlich, dass Otto den nazistischen Antisemitismus noch nicht einmal ‚hinuntergeschluckt‘, geschweige denn ‚verdaut‘ hat: Was nicht im Magen angekommen ist, das drängt in unverarbeiteter und leicht wiedererkennbarer Form, etwa als unverblümete Rede von den „Saujuden“, zurück nach außen.

Die Scham, die sein Lebensgefährte Helmut angesichts der nationalsozialistischen Gräueltaten und ihrer Verherrlichung und Fortsetzung durch Neonazis empfindet, teilt Otto nicht. Während es dem sensiblen Helmut angesichts des Leidens anderer Lebensfreude und Appetit verschlägt,⁴³¹ ist Otto unbekümmert um die häusliche Gemütlichkeit besorgt: Bei Helmut's Rückkehr aus dem Krankenhaus, in dem er sich hat beschneiden lassen, bietet Otto seinem Freund fürsorglich „Hühnersuppe“ an (II, 60), die dieser ablehnt. Dass Otto Hausfrauenpflichten hochhält, zeigt sich aber nicht nur in diesem Anflug von Fürsorglichkeit in Bezug auf das Essen. Sein Antisemitismus lenkt seine Hausfrauen- und Ernährerinnengedanken ins Negative: Als Helmut ihm von seiner Lektüre von Brechts *Jüdischer Frau* erzählt, zeigen sich Ottos historische Unkenntnis und politisches Desinteresse, denn er fragt zurück (II, 60): „Und was macht sie da, bei B-r-e-c-h-t, Matze-Suppe?“ Nicht etwa die von Brecht thematisierte Verfolgungs- und Fluchtsituation kommt

⁴³⁰ Äußerungen des damaligen israelischen Verteidigungsministers Ariel Sharon zum besagten Massaker sind in Heinar Kipphardts Drama *Bruder Eichmann* als Analogie-Szene (Szene 5) zur Eichmann-Handlung einmontiert. Sharons Haltung gegenüber den Palästinensern wird zu derjenigen von Eichmann gegenüber den Juden in Analogie gesetzt. Insofern *Jubiläum* insgesamt als kritische Auseinandersetzung mit diesem Drama zu verstehen ist, können (auf der Ebene der Darstellung) auch Ottos Äußerungen auf Kipphardts Umgang mit dem Massaker bezogen werden. Darin läge zwar versteckt, aber doch erkennbar eine sehr harsche Kritik an Kipphardt. Für diese Lesart sprechen inner- und paratextuelle Befunde: Innertextuell ist die Umarbeitung der in *Theater heute* erschienenen Textfassung zur späteren Druckfassung zu nennen. Ottos Antisemitismus wird in der späteren Fassung deutlicher herausgearbeitet: Die Äußerung „Glauben Sie, ich lasse meinen Helmut allein mit euch Juden?“ (Tabori 1983b, S. 37) lautet nun „Glauben Sie, ich lasse meinen Helmut allein mit euch Saujuden?“ (II, 57). Der Satz „Ich mag den Geruch von brennendem Laub.“ (Tabori 1983b, S. 37) wird zunächst von Arnold gesprochen, später Otto in den Mund gelegt (II, 53). Insofern diese Aussage in der späteren Fassung in einem Kontext steht, der deutlich die Kremierung der ermordeten Juden in den KZ assoziieren lässt, kann sie als antisemitisch oder wenigstens als unsensibel gegenüber den prekären Assoziationen gewertet werden. Paratextuell kann auf den Leserbrief verwiesen werden, den Tabori an *Theater heute* geschrieben hat (Tabori 1983a). Dort äußert Tabori Verständnis für das folgendermaßen formulierte Gefühl: „Meine Schuldgefühle habe ich satt; ich will nicht länger der einzige Prügelknabe der Klasse sein; endlich haben sich die Juden so abscheulich benommen wie die Nazis.“ Dieses Gefühl äußert Otto – wie oben gezeigt – ganz deutlich und in sehr ähnlichen Wendungen gegenüber Lotte Stern. Tabori bezieht sich in seinem Leserbrief aber auf Heinar Kipphardt und kritisiert an dessen Stück, dass es das angesprochene subjektive Gefühl durch die Analogie-Szene mit Sharon „hinter Pseudo-Objektivität“ verstecke. Damit spricht Tabori das Grundproblem von Dokumentarliteratur an, nämlich die Umarbeitung von Quellen zu Beweisen für eine subjektive Erklärung und Bewertung dieser Quellen und die gleichzeitige Verschleierung dieser Umarbeitung. Vgl. zu diesem Grundproblem Young 1992, bes. Kapitel I,4 „Dokumentarisches Theater, Ideologie und die Rhetorik des Tatsächlichen“, S. 110-136.

⁴³¹ Aus Scham fasst Helmut nach neuerlichen neonazistischen Taten seines Neffen Jürgen den Entschluss, sich beschneiden zu lassen. In seiner Betroffenheit „rührt [er] nicht mal den Haferschleim an“ und trinkt „kein[en] Schluck Kaffee“ (II, 59), wie Otto aufmerksam registriert.

ihm in den Sinn, sondern das Wort Frau löst bei ihm die Assoziation ‚Ernährerin‘ aus, und das Wort ‚jüdisch‘ löst die Assoziation ‚Matzen‘ aus. Dass Otto aus diesen Assoziationen die Vorstellung entwickelt, die jüdische Frau koche ihrem Mann ausgerechnet Matze-Suppe, lässt sich als Ausdruck von Eifersucht auf die Ablehnung der Hühnersuppe durch Helmut zurückbeziehen. Die vor Ahnungs- und Bodenlosigkeit strotzende und mit antisemitischen Untertönen versehene Replik offenbart, dass Ottos Desinteresse für die jüdischen Opfer, verstärkt durch Eifersucht, in aggressive Reflexe umschlägt.⁴³²

Statt Helmut's Ängste vor einer Wiederholung der nationalsozialistischen Vergangenheit ernst zu nehmen (wozu er als Homosexueller, also als wahrscheinliches Opfer, durchaus Grund hätte), hält Otto am ‚business as usual‘ fest (II, 61): „Ich tue eine Flasche Blanc de Blanc auf Eis und hole die Peking-Ente aus der Röhre. Sportschau um sechs.“ Seine Reaktion auf Helmut's zunehmend misstrauische, von Verfolgungsängsten geprägte Wahrnehmung der Umwelt besteht also im demonstrativen Festhalten an den alten Essgewohnheiten, so als könnte deren Aufrechterhaltung Helmut von der Grundlosigkeit seiner Befürchtungen überzeugen. Sie zeigt auch, dass Otto Nazismus und Antisemitismus eben noch nicht ‚verdaut‘ hat, dass sie ihm „wie eine Gräte im Hals stecken“.

Das Beharren auf der in Mahlzeiten- und Fernsehgewohnheiten manifesten Überzeugung, man lebe im Jahr 1983 und habe daher nichts zu befürchten (vgl. II, 60), dient damit auf der Ebene der Darstellung erstens dazu, Ottos Mangel an politischer Wachsamkeit herauszustreichen und seine Mitleidlosigkeit gegenüber den jüdischen Opfern zu betonen, mit denen Helmut sich durch die Beschneidung zu solidarisieren versucht. Zweitens zeigt es auch den Unwillen Ottos an, auf den Neonazismus in seiner Umwelt und auf dessen Folgen zu reagieren. Wie im Falle der Kindermörder Dr. Josef und Heißmeyer sowie des KZ-Wächters Schubert beleuchtet die Essensmotivik Otto als einen gefühlskalten Antisemiten,⁴³³ dem weder die Vorgänge um ihn herum noch das eigene hasserfüllte Verhalten den Appetit zu verderben vermögen.

2. Deutsche Öfen – „bald wieder voll“

Die schon von den Nationalsozialisten verfolgten und ermordeten Opfergruppen, namentlich Juden, Behinderte und Homosexuelle, werden in *Jubiläum* durchgängig als neuerliche Opfer von Verfolgung und Bedrohung gezeigt. Um die Kontinuität dieser

⁴³² Zur Modellierung der Beziehung zwischen Helmut und Otto nach dem Prätext *Die jüdische Frau* vgl. Sander 1997b, bes. S. 231f. – Zur Verwendung brechtischer Techniken vgl. Russell 1998.

⁴³³ Was Otto zusätzlich in die Nähe der NS-Täter rückt, ist seine Aussage „Ich hasse Kinder“ (II, 73). Hinzu kommt der Umstand, dass er in die Rolle eines Arztes schlüpft (Szene 5), der Helmut seine Furcht vor

Verfolgungssituation zu demonstrieren, baut Tabori auf der semantischen Ebene, wie Marcus Sander treffend bemerkt hat, eine Isotopie der Begriffe ‚brennen‘, ‚verbrennen‘, ‚Feuer‘, ‚Ofen‘, ‚Aschenbecher‘ auf.⁴³⁴ Jeder einzelne dieser Begriffe kann zunächst als Denotat für etwas bestimmtes Alltägliches in der Szene verstanden werden, in der er ausgesprochen wird. Zur Denotation tritt aber außerdem die Konnotation ‚Holocaust‘ hinzu, die noch dadurch verstärkt wird, dass das entsprechende Wort in der genannten Reihe von Begriffen steht und also mit jeder Nennung eines einzelnen Wortes die anderen zur Isotopie gehörigen mit aufgerufen werden. In der späteren Textfassung von *Jubiläum* tritt die Metaphorik des ‚braunen Kreislaufs‘ mit der Vorstellung vom exkrementhaltigen Wasser zurück zu Gunsten der ‚Verbrennen‘/‚Ofen‘-Isotopie, die anhand des Elements Feuer das Fortwirken des Nazismus im Nachkriegsdeutschland ebenfalls über die Verbindung von Vernichtungs- und Essensthematik veranschaulicht.

Zentraler Begriff der Isotopie-Kette ist das Wort ‚Ofen‘, das im zynisch umgedichteten Vogelhochzeitslied (Szene 3) eindeutig, d.h. denotativ auf die Krematorien in Auschwitz bezogen ist:

In Auschwitz ist die Stimmung toll,
Die Öfen sind bald wieder voll,
Fiderallalla, fiderallalla, fiderallallallalla. (II, 57)

Mit diesem Lied wird das behinderte jüdische Mädchen Mitzi eingeschüchtert und bedroht, weil das „bald wieder“ ihr einen Tod ankündigt, den schon ihre Großmutter erlitten hat (vgl. II, 56). Mitzi bringt durcheinander, was sie aus Familienerzählungen über den Vergasungstod ihrer Großmutter weiß und was sie sich aus neonazistisch-apologetischen Quellen über Hitler angelesen hat:

Jedenfalls, das mit dem Vergasen verstehe ich nicht. Er hätte es ja auf andere Weise machen können, meine Oma umzubringen. [...] Er tat seine Pflicht, um sie loszuwerden, aber verbrannt haben kann er sie nicht, das ist eine makabre Lüge. Wenn er meine Oma verbrannt hätte, würde der Hochofen noch glühen. (II, 77)

Aus den Öfen von Auschwitz wird in Mitzis Verwirrung und Halbwissen ein Hochofen. Dieser Begriff wird damit in die Isotopie aufgenommen und semantisch aufgeladen, so dass darin – durchaus im Sinne einer Brecht-Nachfolge – ein Hinweis auf Kriegsgewinnler im Kreis der deutschen Industrie und auf deren nahtlos fortgesetzte Nachkriegskarrieren gesehen werden kann.⁴³⁵

Verfolgung mit brutalen Methoden (Elektroschocks) austreiben will und schwarze Stiefel trägt, deren Ähnlichkeit mit SS-Uniformen andeutet, dass dieser Arzt seine Karriere in den KZs begonnen hat.

⁴³⁴ Vgl. Sander 1997a, S. 203.

⁴³⁵ In Tabori 1983b steht an der Stelle des Wortes „Hochofen“ das Wort „Haufen“ (S. 40). Die Änderung fügt den Satz noch eindeutiger in die Isotopie ein.

Der entscheidende Effekt der Isotopie-Bildung liegt in der Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart.⁴³⁶ Alle zur genannten Lexemkette gehörigen Begriffe lassen aufgrund ihrer Holocaust-Konnotation die Schatten der Vergangenheit auf den gegenwärtigen Wortgebrauch fallen und beziehen jedes Gespräch, in dem diese ‚aufgeladenen‘ Begriffe vorkommen, assoziativ auf die Nazi-Vergangenheit, „was zu einer Vergegenwärtigung der Vergangenheit führt.“⁴³⁷ Das zentrale, die Basis der Holocaust-Assoziation bildende Wort ‚Ofen‘ begegnet im Verlauf der Dramenhandlung am häufigsten und dient dazu, mittels verschiedener Assoziationen und Kontextuierungen Kontinuitäten zwischen dem Damals und dem Heute aufzuzeigen. Es stellt zudem semantisch die Verbindung zur Thematik des Essens her.

Der Vater des Neonazis Jürgen, der ehemalige SS-Mann und KZ-Mörder, arbeitet nach dem Krieg wieder mit Öfen, allerdings nun nicht mehr mit Krematorienöfen, sondern mit Backöfen. In Szene 7 wird er in seiner Funktion als Bäcker vergegenwärtigt, wenn Jürgen in seines Vaters Rolle schlüpft und dessen polnischen Bäckergehilfen Boleslaw, gespielt von Arnold, nach der pflichtgetreuen Erledigung seiner Aufgaben in der Backstube fragt:

JÜRGEN *als sein Vater* [...] He, Boleslaw, wie kriegt man zwanzig Juden in einen VW?

Arnold schweigt.

Drei hinten, zwei vorne, den Rest in den Aschenbecher.

[...]

Hast du die Öfen saubergemacht?

ARNOLD: Ja.

JÜRGEN: Das Mehl aufgefeigt?

ARNOLD: Ja.

JÜRGEN: Die Schwarzwälder Kirsch fertiggemacht?

ARNOLD: Ja. (II, 68)

Das Wort ‚Öfen‘ steht hier in der Mitte zwischen den beiden semantischen Bereichen, die es verbindet und zwischen denen es eine Kontinuität über die Figur des ehemaligen SS-Mannes und Mörders herstellt. Zuerst erzählt Jürgens Vater also den zynischen Judenwitz, der in *Jubiläum* von verschiedenen Personen erzählt wird und nur verständlich ist vor dem Hintergrund der Kremierung der Ermordeten in den Verbrennungsofen der Vernichtungslager.⁴³⁸ Die Erinnerung an die „Einäscherung“ (II, 73) in den Öfen von

⁴³⁶ Darin unterscheidet sich diese Isotopie von der ‚Ernte‘-Isotopie in *Mutters Courage*, deren Funktion in der motivischen Vorbereitung der *mise en abîme* (hinsichtlich des Abendmahl-Bestandteils Brot) und in der Ermöglichung eines metaphorischen Sprechens über das Holocaust-Geschehen liegt. Vgl. Kap. II.1 im zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung.

⁴³⁷ Sander 1997a, S. 203.

⁴³⁸ In Tabori 1983b wird an dieser Stelle ein anderer Witz erzählt. In dieser frühen Fassung finden sich eine Reihe verschiedener zynischer Witze über Juden und Ausländer; in der späteren Fassung wird jeweils nur der oben zitierte Judenwitz erzählt, der sich besser in die Isotopie um die Begriffe ‚brennen‘ und ‚Ofen‘ einfügt und in der hier diskutierten Szene den assoziativen Übergang von den Krematorien zum Ofen des Bäckers

Auschwitz bewirkt es offensichtlich, dass der Bäcker an seine heute betriebenen Öfen denkt und seinen Gehilfen nach deren Säuberung fragt. Damit wird über das Verfahren der Metaphorisierung auch das im Heute aufzufegende Mehl semantisch aufgeladen: Die Ähnlichkeit seiner Konsistenz mit jener von Asche lässt über den *terme connecteur* des Ofens auch das Mehl an das Damals, an die Verbrennung der Vernichtungsoffer, erinnern.

Wenn schließlich der Bäcker nach Josef Mengeles „Leibspeise“ (II, 69), der Schwarzwälder Kirschtorte, fragt, so illustriert dies seine „unerschütterlichen Ansichten“ (ebd.). Denn so wie Mengele seine kulinarischen Vorlieben in der Fantasie des mörderischen Bäckers nicht geändert hat, so ist auch der Bäcker über alle Veränderungen der politischen Rahmenbedingungen hinweg seinem Handwerk treu geblieben: Er arbeitet noch immer an Öfen und lässt sich bei deren Reinigung noch immer von einem ‚Untermenschen‘ helfen.⁴³⁹ Sein Zugeständnis an die veränderten Umstände besteht darin, dass er, statt aus Leibern Asche zu fabrizieren, heute aus Mehl süße Backwaren, die Leibspeisen der Täter, herstellt.

3. Das Brot der Bitterkeit

Endet die ‚Fassung Dezember 1982‘ von *Jubiläum* noch mit der ‚Totengräberszene‘,⁴⁴⁰ die als Szene 10 in die spätere Fassung eingeht, so ist eine andere Szene ans Ende ebendieser späteren Textfassung gerückt, nämlich der Auftritt des Geistes von Arnolds Vater. Hier, am Ende, also in zweifellos beschwerter Position, laufen alle in der vorliegenden Interpretation herausgehobenen thematischen Fäden zusammen: die Unverdautheit des Nazismus, die mit dem Begriff ‚Ofen‘ verbundenen Assoziationen, die Wiederkehr von Verfolgung und Bedrohung, denen die Opfer seit Generationen ausgesetzt sind, und die Frage, ob und wie es vielleicht doch eine Erlösung aus dem ‚braunen Kreislauf‘ geben könne. Die bisher vorliegenden Interpretationen von *Jubiläum* tun sich mit dieser Szene erkennbar schwer, wenn sie – analytisch kaum in die Tiefe dringend – mehr paraphrasieren als interpretieren, was in der Tat einige Rätsel aufgibt: Arnold wartet wie jeden Abend auf seinen 40 Jahre zuvor nach Auschwitz deportierten Vater. Die verzweifelte Hoffnung, dieser möge noch leben, wird begründet mit einem Topos der Auschwitz-Leugnung, nämlich der Behauptung, „daß man in Auschwitz Brot gebacken hat und keine Väter“ (II,

verbürgt. Insgesamt kann als Überarbeitungstendenz also eine Straffung der assoziativen Bezüge und ihre Vereindeutigung auf die erwähnte Isotopie hin festgestellt werden.

⁴³⁹ Für den Betrieb und die Säuberung der Verbrennungsöfen wurden in den Vernichtungslagern nicht die SS-Mannschaften selbst, sondern Häftlinge eingesetzt, zumeist Juden. Auf der Ebene der Jetzt-Zeit im Drama erfüllt der polnische Gehilfe die entsprechende ‚Drecksarbeit‘; als Slawe steht er gemäß der NS-Rassentheorie wie die Juden auf einer rassistisch minderwertigen Stufe.

⁴⁴⁰ Vgl. Tabori 1983b.

85).⁴⁴¹ Schließlich erscheint der Geist von Arnolds Vater und bringt einen Laib Brot mit, den Arnold zum gemeinsamen Verspeisen verteilt.⁴⁴²

Die kaum je ausführlich begründeten Deutungen dieser Szene reichen von der Einschätzung als „Geste der Versöhnung und [...] Inversion der Schrecken der Geschichte von Mord und Totschlag“⁴⁴³ bzw. „Ritual der Versöhnung“⁴⁴⁴ über „a gesture of both reproach and reconciliation“⁴⁴⁵ bis hin zur Qualifikation als „quasi-kannibalistische[r] Akt“⁴⁴⁶. Zutreffender als die genannten Deutungen erscheint mir die (allerdings nicht sehr ‚riskante‘) Überlegung, das Brot werde „als Vermächtnis und Erinnerungsspeise der Toten von Auschwitz überbracht“⁴⁴⁷. Die folgenden Ausführungen sollen zeigen, dass in der finalen Essensszene gerade keine Versöhnung stattfindet, sondern dass diese Szene vielmehr die Ausweglosigkeit des in sich kreisenden Verfolgungs- und Bedrohungsgeschehens bestätigt und die Erfüllung aller Erlösungserwartungen verweigert. Allerdings – so soll ebenfalls dargelegt werden – enthält das Mahl auch einen kleinen Hoffnungsschimmer, der für die imaginierte, *der Bühnenhandlung nachfolgende* Zukunft einen Weg aus der Bitternis hinausweist.

Wie Marcus Sander überzeugend ausgeführt hat, wird in der nacherzählenden Rekonstruktion der Vater-Biographie durch Lotte und Arnold eine doppelte Verlust Erfahrung angesprochen: Erstens ist „für Arnold mit dem Verlust des Vaters auch der Verlust einer spezifischen ‚Kultur der Väter‘“, d.h. „das letzte Scheitern der Idee einer deutsch-jüdischen Symbiose“ verbunden, und zweitens sind die (soziologisch gefassten) ‚Rollen‘ im Vater-Sohn-Verhältnis aufgehoben.⁴⁴⁸ In der Tat lohnt es sich, diesen Gedanken nachzugehen, da ihnen in der abschließenden Essensszene entscheidende Bedeutung zukommt.

⁴⁴¹ In der abwegigen Hoffnung Arnolds nimmt Tabori nicht nur die Verwandlung des Mörders zum Bäcker aus Szene 7 wieder auf. Auch eine Aussage aus *Mutters Courage* klingt hier nach: Die ungarischen Polizisten kündigen der Titelfigur bei ihrer Verhaftung an, sie würden sie nach Auschwitz, zur „jüdischen Bäckerei“ bringen (I, 294). Dieser Gedanke begegnet schon in einem jener Theaterstücke, als deren Gegenentwurf Taboris *Jubiläum* wegen der antidokumentarischen Tendenzen weitgehend verstanden werden kann, nämlich in Peter Weiss' *Ermittlung*. In diesem Stück wird der Zeuge 2, ein Bahnangestellter, vom Richter folgendermaßen befragt: „Richter: Sahen Sie die Schornsteine am Ende der Rampe / und den Rauch und den Feuerschein / Zeuge 2: Ja / ich sah Rauch / Richter: Was dachten Sie sich dabei / Zeuge 2: Ich dachte mir / das sind die Bäckereien / Ich hatte gehört / da würde Tag und Nacht Brot gebacken / Es war ja ein großes Lager“ (Weiss 1991a, S. 15). – Neben dem Topos, in Auschwitz sei nur Brot gebacken worden, übernimmt Tabori von Weiss auch das Motiv des ‚Mützenschießens‘, dessen sich nicht zufällig ebenfalls der zum Bäcker gewordene SS-Mann schuldig gemacht hat: vgl. *Jubiläum* II, 66f., und Weiss 1991a, S. 54f.

⁴⁴² Die Ratlosigkeit der Forschung hat jüngst von Schilling auf die Formel gebracht: „was immer das ‚Essen‘ hier bedeuten mag“ (2001, S. 122).

⁴⁴³ Marschall 1998, S. 49.

⁴⁴⁴ Uberman 1995, S. 111.

⁴⁴⁵ Russell 1998, S. 117; ähnlich schon in Russell 1989, S. 117, 126.

⁴⁴⁶ Sander 1997a, S. 214.

⁴⁴⁷ Bayerdörfer 1997, S. 25.

⁴⁴⁸ Sander 1997a, S. 212f.

Hinsichtlich der Idee einer deutsch-jüdischen Symbiose gilt es, den Anspielungen auf Wagners *Parsifal* mehr Aufmerksamkeit zu schenken, als es in bisher vorliegenden Deutungen der Szene geschehen ist.⁴⁴⁹ Das nacherzählte Leben des Cornelius Stern⁴⁵⁰ hat die Assimilation an die deutsche Kultur zum Kern. Cornelius wird nicht nur als Wagnerverehrer und Tenor charakterisiert, dessen Paraderolle die des Parsifal war, sondern Lotte erwähnt auch seine Selbstverleugnung als Jude:

Und als der Meister [d.i. Richard Wagner] gerade seinen Vertrag unterschreiben wollte, sein Federhalter schwebte über der gestrichelten Linie, unterbrach er sich und fragte: „Ach, übrigens, Stern, sind Sie Jude?“ – „Nicht unbedingt“, antwortete sein Vater. Das hat er sich nie verziehen. (II, 84)

Diese Selbstverleugnung vor dem Antisemiten Wagner, diese Überanpassung ans antisemitische Umfeld haben Cornelius Stern das Ausfüllen der Parsifal-Rolle, seiner Paraderolle, ermöglicht,⁴⁵¹ aber sie sind nach Lottes Aussage von ihm auch als Fehler erkannt und bereut worden. Als der erfolgreiche Tenor Jahre später von der Gestapo gesucht wird, will ein (offenbar nicht-jüdischer) Deutscher, „ein hohes Tier“ (II, 85), ihn retten, weil er meint, „einen Parsifal verhaftet man nicht.“⁴⁵² Die Reaktion des Cornelius Stern steht in direktem Bezug zu seiner ursprünglichen Selbstverleugnung:

Aber als mein Vater das hörte, zog er das [Parsifal-]Kostüm an [...] und ging zur Gestapo. Und er sagte: Hier bin ich. (II, 85)

Mit dieser Selbstausslieferung hat Cornelius Stern die Konsequenz aus der Verleugnung seines Judentums gezogen, ja er hat sie geradezu umgekehrt. War er zu Beginn seiner Karriere als Jude ‚unter die Deutschen‘ gekommen und hatte er damals sein Judentum verbergen und Parsifal sein wollen, so ist er nun als Parsifal, als ‚reiner Tor‘ und ‚tör‘ger Reiner‘,⁴⁵³ wiedergekommen, um wieder Jude zu sein. Ein ‚tör‘ger Reiner‘ ist Cornelius

⁴⁴⁹ Sander etwa spricht nur nebenher von einem „ironische[n] Verweis auf Richard Wagner“, in: 1997a, S. 210.

⁴⁵⁰ Dass Arnolds Vater wie Taboris Vater den Namen Cornelius trägt, deutet darauf hin, dass es Tabori in *Jubiläum* wie schon in den *Kannibalen* (wo die Vatergestalt ‚Onkel Tábori‘ heißt) auch um eine Auseinandersetzung mit dem Tod seines eigenen Vaters in Auschwitz geht.

⁴⁵¹ Man darf in der fiktional entworfenen Lebensgeschichte des Cornelius Stern wohl eine Anspielung auf den Dirigenten und Wagner-Verehrer Hermann Levi sehen, dessen ‚jüdischer Selbsthass‘ nicht erst im Zusammenhang mit der *Parsifal*-Uraufführung augenfällig wurde. Vgl. Gay 1986.

⁴⁵² Marcus Sander (1997a, S. 212) schreibt diesen Satz fälschlicherweise Cornelius Stern selbst zu. Der unklare Bezug des Personalpronomens ‚er‘ und des Possessivpronomens ‚seine‘ („Er sagte zu seinen Häschern, einen Parsifal verhaftet man nicht.“ II, 85) mögen zu diesem Missverständnis geführt haben. Der folgende Satz macht aber deutlich, dass ‚er‘ hier für ‚der Deutsche‘ stehen muss: „Aber als mein Vater das hörte [...]“ – Wegen der falschen Zuschreibung kommt Sander zu dem irrigen Schluss (a.a.O., S. 213): „[...] die totale Identifikation der Figur mit der Rolle des *Parsifal* nahm ihm den Blick für die realen politischen Begebenheiten; der Gedanke, als Jude vor der Gestapo erfolgreich die Rolle des deutschen Helden spielen zu dürfen, entpuppte sich als verhängnisvolle Illusion.“ – Wie ich zeige, nimmt Cornelius Stern mit seiner Selbstausslieferung seine ursprüngliche Selbstverleugnung zurück und stellt die deutsch-jüdische Symbiose bewusst auf die Probe.

⁴⁵³ Dass Richard Wagner den Namen seines Helden von ‚Parzival‘ zu ‚Parsifal‘ geändert hat, lag an der heute widerlegten Annahme, dass der Name sich aus dem Arabischen ‚fal parsī‘ ableite und ‚reiner Tor‘ bedeute. Explizit äußert sich Kundry innerhalb der Bühnenhandlung zu dieser Frage; dabei spielt sie auch mit der

Stern, weil er „nichts getan hat“ (ebd.), dessentwegen er sich verstecken sollte. Ist er jedoch auch ein ‚reiner Tor‘, weil er sich der Deportationsmaschinerie ausliefert? Das oben zitierte ‚aber‘ weist darauf hin, dass Cornelius Stern seine Selbstausslieferung als bewusste Probe auf die ‚Idee der deutsch-jüdischen Symbiose‘ verstanden hat: Verhaftet man einen Parsifal eben doch, wenn er Jude ist? Die Herausforderung an das Selbstverständnis der Deutschen, das in Cornelius Sterns Selbstausslieferung liegt, ist eindeutig beantwortet worden, nämlich durch Verhaftung und Deportation ins Vernichtungslager. Die Idee, es gebe eine deutsch-jüdische Symbiose, hat sich damit als Illusion erwiesen. Aber nicht als ‚reiner Tor‘ hat sich Cornelius Stern dabei verhalten, sondern eher wie die Figur Onkel in den *Kannibalen*, d.h. wie einer, der das „Wesen der Schlächtereie genau [...] kennzeichne[t]“. ⁴⁵⁴

Auch Arnold Stern ist Musiker (Klarinetist) geworden und folgt als solcher den Spuren seines Vaters. Das zeigt sich etwa daran, dass er des Vaters Weg zum beruflichen Erfolg auch selbst beschreitet. Über Cornelius erzählt Lotte:

In Fulda verliebte er sich. Fragte einen Bauern: Wie komme ich nach Bayreuth? Und der Bauer sagte... Üben, mein Bester, immer schön üben. (II, 84)

Die Pointe dieses Kalauers kehrt wieder in Arnolds Traum von der „wundersame[n] Heimkehr“ (II, 85) seines Vaters, wenn der Vater den Sohn fragt, ob er auch jeden Tag übe. Dass Arnold tatsächlich jeden Tag übt und diese Frage ebenso bejaht wie andere Fragen nach einer Kontinuität der vom Vater vorgelebten Werte, macht deutlich, dass Arnold die Zerstörung der ‚Kultur der Väter‘ nicht wahrhaben will. Deshalb hält er seit Jahrzehnten an seinem Traum fest:

Seit vierzig Jahren warte ich auf seine wundersame Heimkehr, jeden Abend, zu dieser Stunde, meiner besten Zeit. Es klingelt, er steht vor der Tür, ich verschlucke einen Schrei, er sagt: „Du bist auch nicht jünger geworden, Sohn.“ Er hat sich verändert, aber man erkennt ihn noch, besonders die Ohren, und er reicht mir ein Geschenk. „Hast du die Bücher abgestaubt?“ – „Ja, Vater.“ – „Hast du die Schallplatten geordnet?“ – „Ja, Vater.“ – „Übst du auch jeden Tag?“ – „Ja, Vater.“ – „Es riecht nach Kaffee.“ – „Ja, Vater.“ (II, 85)

Dieser Traum verdient in mehrerer Hinsicht Aufmerksamkeit. Zunächst fällt die Detailliertheit auf, mit der Arnold sich die ersehnte Rückkehr des Vaters ausmalt („Ich verschlucke einen Schrei“; „man erkennt ihn noch, besonders die Ohren“); diese Detailliertheit zeigt, wie intensiv, ja obsessiv Arnold den immer gleichen Traum träumt. Sodann nimmt die Rede vom abendlichen Klingeln mehrere vorangegangene Textpassagen wieder auf. Erstens erinnert sie an Taboris Äußerungen zum ‚authentischen Gefühl‘ aus der ersten Vorbemerkung zum Dramentext (vgl. die Einleitung zum vorliegenden Kapitel).

Permutation der beiden Bedeutungsaspekte des Namens, ‚reiner Tor‘ und ‚tör‘ger Reiner‘: vgl. Wagner 1950, S. 41.

⁴⁵⁴ So bezeichnet der SS-Mann Schreking die Haltung Onkels; vgl. *Die Kannibalen*: I, 71.

Zweitens nimmt sie das Klingeln des Neonazis Jürgen an Arnolds Tür (Szene 2) wieder auf. Arnolds Motivation, die Tür zu öffnen, wird demnach am Schluss der Dramenhandlung transparent: Er wartet auf seinen Vater, wird aber nicht etwa durch dessen Heimkehr aus Auschwitz vom Trauma der Vernichtung erlöst, sondern im Gegenteil vom Neonazi Jürgen heimgesucht und massiv attackiert (Jürgen schießt auf Arnold; vgl. II, 55). Drittens bestehen Analogien zur Szene 11, in der vorgeführt wird, wie der Vater eines der am Bullenhusener Damm ermordeten Kinder nach Jahrzehnten des Wartens kein Lebenszeichen seines Sohns, sondern die Nachricht von dessen Tod erhält (vgl. II, 78).

Arnold wartet allerdings nicht auf ein Lebenszeichen seines Kindes, sondern seines Vaters, was als Ausdruck einer Aufhebung der Vater-Sohn-Rollen zu werten ist. Die Vorstellung einer linearen Zeit- und Generationenabfolge wird demnach in *Jubiläum* als obsolet ausgewiesen und durch die Idee der zyklischen Wiederkehr von Antisemitismus, Verfolgung und Bedrohung ersetzt. Deshalb wiederholt Arnold die vierte Vorbemerkung, die Tabori der Dramenhandlung vorangestellt hat (II, 52 und hier 85): „Jedes Leben hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende, wenn auch nicht unbedingt in dieser Reihenfolge.“ Der Verlust des Vaters bedeutet für Arnold den Verlust seiner Sohnesrolle, so dass die Rückkehr des Vaters in mehrerlei Hinsicht als Inversion, ja als Kontrafaktur der biblischen Erzählung vom verlorenen Sohn gelesen werden kann, und auch als intertextuelle Referenz auf Joseph Roths Roman *Hiob*, der seinerseits die Geschichte vom verlorenen Sohn ‚nacherzählt‘: Mit der ‚Rückkehr‘ des verloren geglaubten Sohns Menuchim, der ein berühmter Musiker geworden ist, geht für den alten, gramgebeugten Mendel Singer eine lange Zeit des Leidens zu Ende. Diese Wendung zum Guten bleibt in *Jubiläum* aus.

Nachdem Arnold den bekannten Topos der Holocaust-Leugnung, in Auschwitz sei nur Brot gebacken worden, als seinen Wunsch beschworen hat, weil nur dann noch Hoffnung auf Heimkehr des Vaters und damit auf Wiederherstellung der Vater-Sohn-Rollen und der ‚Kultur der Väter‘ bestünde, erscheint der Vater tatsächlich auf der Bühne, aber in Gestalt eines Geistes:

Der Geist von Arnolds Vater kommt näher. Arnold siebt ihn, verschluckt einen Schrei.

ARNOLDS VATER: Du bist auch nicht jünger geworden.

ARNOLD: Nein, Vater.

ARNOLDS VATER: Hast du die Bücher abgestaubt?

ARNOLD: Ja.

ARNOLDS VATER: Hast du die Schallplatten geordnet?

ARNOLD: Ja.

ARNOLDS VATER: Wie geht's Lotte?

ARNOLD: Wie immer.

ARNOLDS VATER: Und den Kindern?

ARNOLD: Die Kinder sind tot.
ARNOLDS VATER: Übst du auch jeden Tag?
ARNOLD: Ja. (II, 85f.)

Die Diskrepanz zwischen erzähltem Wunschtraum und szenischem Erscheinen des Vaters ist offensichtlich. Zwar fragt der Vater wie erwartet nach der Kontinuität der ‚Kultur der Väter‘ (Bücher, Schallplatten, Üben), aber er fragt auch nach seiner Schwiegertochter Lotte und ‚den Kindern‘. Arnolds Antworten machen deutlich, dass er nicht umhinkommt, eine bittere Bilanz der aktuellen Situation von 1983 zu ziehen: Dass es Lotte „[w]ie immer“ geht, bedeutet im Zusammenhang der Ausweglosigkeit der immer gleichen Bedrohungssituation nichts Gutes; dass ‚die Kinder‘ tot sind, verweist konkret auf Mitzis Tod, den Mord an den Kindern vom Bullenhuser Damm (Szene 11) und die Opfer Josef Mengeles (Szene 7) und bekräftigt darüber hinaus den Bruch der linearen Generationenfolge und die Perspektiv- und Zukunftslosigkeit der Opfer von einst und heute.

Des Weiteren fällt auf, dass Arnolds Vater *nicht* sagt, dass es nach Kaffee rieche.⁴⁵⁵ Nach Kaffee kann es auch gar nicht riechen, denn wie Helmut kurz zuvor festgestellt hat, riecht es nach „Gas“ (II, 73). Die Auslassung ist bedeutsam: In der auffälligen Nicht-Erfüllung von Arnolds Erwartung verbirgt sich – noch implizit – die Erkenntnis, dass Gas und nicht Brot das Charakteristikum von Auschwitz ist.

Ohne es auszusprechen, bedeutet Arnolds Vater seinem Sohn schließlich, dass der Topos, in Auschwitz sei nur Brot gebacken worden, eine Lüge ist, dass er vielmehr tatsächlich in Auschwitz ermordet und zur Kremierung in den Ofen geschoben worden sei: Denn erstens tritt er in Gestalt eines Geistes auf und unterscheidet sich insofern deutlich von den „in verschiedenen Stadien der Zersetzung“ (II, 51) befindlichen, also leibhaft anwesenden Toten, die den Friedhof bewohnen. Dass Arnolds Vater nicht leibhaft, sondern als Geist erscheint, bestätigt die Befürchtung, dass er vergast und verbrannt worden ist und keinen Körper mehr besitzt.⁴⁵⁶

Zweitens bringt er zwar – wie von Arnold erhofft – ein Geschenk mit, aber dieses Geschenk unterstreicht nur, was Arnold nicht wahrhaben will:

ARNOLDS VATER: [...] Hier ist ein Geschenk für dich.
Reicht ihm einen Laib Brot. Er geht weg. Arnold nimmt den Laib Brot, bricht ein Stück für jeden. Sie essen.
MITZI: Schmeckt komisch.
ARNOLD: Wir sind halt komische Leut'. (II, 86)

⁴⁵⁵ Darin kann man in Bezug auf Arnolds Wunschtraum mit Marcus Sander eine Anspielung auf Kafkas Parabel *Heimkehr* sehen, zumal dieser Text ebenfalls auf die Geschichte vom verlorenen Sohn verweist. Vgl. Sander 1997a, S. 213.

⁴⁵⁶ So argumentiert auch Schulz 1996, S. 157. – Zu den in dieser Szene und an anderen Stellen manifesten Anspielungen auf Shakespeares *Hamlet* vgl. Russell 1989, S. 123f.; Russell 1998, S. 114f.

Das Brot ist gerade kein Zeichen dafür, dass in Auschwitz nur Brot gebacken wurde, sondern im Akt des Verzehrs wird es zum Beweis für das Gegenteil. Denn wenn Mitzi den Geschmack des Brots ‚komisch‘ findet, dann sicher nicht, weil es sich um Matzen handelt, denn als Jüdin kennt sie diesen Geschmack. ‚Komisch‘ ist der Geschmack vielmehr, weil in Auschwitz eben „doch Menschen ‚gebacken‘ wurden“⁴⁵⁷.

Der verlorene Vater kehrt also für eine kurze Zeit zurück, um seinem Sohn und allen anderen, die noch Zweifel haben mögen, zu bedeuten, dass er in Auschwitz ermordet worden ist. Wenn es in der biblischen Geschichte vom verlorenen Sohn heißt: „Denn dieser mein Sohn war tot und ist wieder lebendig geworden; er war verloren und ist gefunden worden. Und sie fingen an, fröhlich zu sein.“ (Luk. 15, 24), so kann die letzte Szene von *Jubiläum* als Kontrafaktur ebendieses glücklichen Ausgangs verstanden werden. Der Vater war und bleibt tot. Der Verlust wird nicht aufgehoben, so dass kein Anlass besteht, ‚fröhlich zu sein‘. Da der Vater nicht wieder lebendig wird, kann er nur in Gestalt eines Geistes auftreten. In dieser Gestalt aber, die als Anspielung auf den Geist von Hamlets Vater in Shakespeares *Hamlet* deutlich erkennbar ist, verweist er den Sohn – wie Hamlets Vater seinen Sohn – auf die Mörder: Das Brot führt zurück zu den in *Jubiläum* vorgeführten, durch ihre Essenspräferenzen und -gewohnheiten charakterisierten Tätern, insbesondere zum Bäcker Schubert.

In der Präsentation des Brotes durch das Auschwitz-Opfer konvergieren also die verschiedenen Stränge der Essensmotivik, die in der vorliegenden Interpretation schon erörtert worden sind. Hervorzuheben sind besonders drei Punkte: Erstens das in sich kreisende Verfolgungs- und Bedrohungsgeschehen, dem die Opfer von einst und von heute ausgesetzt sind (in der Aufhebung bzw. Umkehrung der Vater-Sohn-Rollen), zweitens die mit dem Stichwort ‚Ofen‘ und der zugehörigen Isotopienkette verbundenen Assoziationen und drittens die Gestalt des KZ-Mörders und Bäckers, dessen Ansichten ebenso unerschütterlich sind wie Arnolds Hoffnung, dass sein Vater noch lebt und „Normalität und Alltag wieder möglich sind“.⁴⁵⁸ So wie der Bäcker auf die Heimkehr des Auschwitz-Täters Mengele wartet, so wartet Arnold auf die Heimkehr des Auschwitz-Opfers.⁴⁵⁹ Die damit verbundenen Hoffnungen sind jedoch grundverschieden: Der Bäcker hofft, seine ‚unerschütterlichen Ansichten‘ endlich wieder offen äußern und ausleben zu können, d.h. er hofft auf eine Wiederkehr der nazistischen Vergangenheit, auf eine neue

⁴⁵⁷ Sander 1997a, S. 214.

⁴⁵⁸ Sander 1997a, S. 213.

⁴⁵⁹ Der Bäcker sagt (II, 69): „Ich bete zu Gott, dass er kommt. Ich warte jedes Jahr auf ihn, zu dieser Zeit, wenn der Flieder blüht.“ – Arnold sagt über seinen Vater (II, 85): „Seit vierzig Jahren warte ich auf seine wundersame Heimkehr, jeden Abend, zu dieser Stunde, meiner besten Zeit. [...] ich bete jede Nacht, dass

Runde im ‚braunen Kreislauf‘. Arnold hingegen hofft gerade auf einen Ausbruch aus dem Verfolgungs- und Bedrohungsreislauf, auf Erlösung aus dem Trauma der antisemitischen Schrecken.

Diese Erlösungserwartung und ihre *Ent-Täuschung* im Wortsinne bilden den sinnhaften Kern der eindrücklichen performativen Essensszene, die den – wie in der Forschung mehrfach bemerkt worden ist – offenen Schluss von *Jubiläum* konstituiert. Unhinterfragt und ohne Begründung setzen die Interpreten üblicherweise voraus, dass es sich bei dem ‚komisch schmeckenden‘ Brot um Matzen, also das ungesäuerte Passah-Brot, handele, obwohl der Text dafür keinerlei Anhaltspunkt bietet.⁴⁶⁰ Für die These, dass die Schlusszene nach dem Muster des Sedermahls modelliert sei, sprechen die intertextuellen Bezüge zu Roths *Hiob*-Roman, da dort die ‚Rückkehr‘ des Sohns während des Sedermahls stattfindet. Aufgrund der ausgeprägten Bezüge zu Richard Wagners *Parsifal* sind aber auch Anspielungen auf das Abendmahl denkbar. Die Äußerung Lottes, ihr Schwiegervater sehe auf einem Foto aus „wie ein junger Gott“ (II, 83) weist ebenso in diese interpretatorische Richtung wie die ‚Fassung Dezember 1982‘, denn deren entsprechende Essensszene endet mit dem an Jesus gemahnenden Satz (Regieanweisung): „Nichts bleibt als das offene Grab.“⁴⁶¹

Welches religiöse Mahl also wird in *Jubiläum* reinszeniert, Passahmahl oder Abendmahl? Da die christlichen Bezüge (Geschichte vom verlorenen Sohn, Parsifal, Jesus) und der jüdische Kontext ineinander greifen, kann eine eindeutige Zuordnung des abschließenden gemeinsamen Mahls zu einem der beiden denkbaren Sinnzusammenhänge hermeneutisch nicht hinreichend begründet werden. Arnold feiert weder ein Abend- noch ein Passahmahl, er instituiert vielmehr ein rein immanent ausgerichtetes Erinnerungsmahl an die Holocaust-Opfer. Kein ‚Fröhlich-Sein‘ kann die Folge der „wundersame[n] Heimkehr“ (II, 85) sein, sondern nur die Einsicht in die Unwiederbringlichkeit des Verlusts.⁴⁶² Auch insofern kann von einer Kontrafaktur der Geschichte vom verlorenen Sohn gesprochen werden: Der geistliche Gehalt des biblischen Prätextes wird in *Jubiläum* in die Immanenz transformiert, so dass keine Erlösungs- und Heilsgewissheit, sondern bloß die bittere Erkenntnis des

man nur Brot gebacken hat.“ – Die Parallelität der beiden Konstellationen des Wartens wirkt sich, wie am Vergleich dieser Sätze unschwer zu erkennen ist, bis in einzelne Formulierungen hinein aus.

⁴⁶⁰ Vermutlich stützt sich dieses Verständnis erstens und vor allem auf den Umstand, dass Tabori in der Inszenierung der Uraufführung Matzen verwendet hat, und zweitens darauf, dass in Szene 4 von Otto einmal verächtlich von „Matze-Suppe“ gesprochen wird (II, 60). Der Dramentext gibt ansonsten keinerlei Hinweis auf die Art des von Arnolds Vater dargereichten Brotes.

⁴⁶¹ Tabori 1983b, S. 42.

⁴⁶² So deutet auch von Schilling (2001, S. 123) das Erscheinen von Arnolds Vater: „[...] als Inkarnation vergeblicher Hoffnung vermag er im Schlussbild nur den verlorenen Hintergrund eines heillosen Geschehens zu vergegenwärtigen, kann aber die religiöse Heilserwartung, die er verkörpern mag, nicht einlösen.“

dauerhaften Verlustes am Ende steht.⁴⁶³ Das ‚komisch‘ schmeckende Brot mag dabei an das Brot der Bitternis (*lahma 'anya*) erinnern, dessen Verzehr am Seder-Abend die Erfahrung der Vorväter in der ägyptischen Knechtschaft vergegenwärtigt:

Da werden bei einem Mahl im Familienkreis Ritual, Liturgie und sogar Kochkunst so orchestriert, dass die zur Lebensgrundlage gehörende Vergangenheit von einer Generation zur nächsten weitergegeben wird.⁴⁶⁴

Wenn also Arnolds Vater seinem Sohn dieses Brot reicht, so kann dies als Versuch verstanden werden, in Analogie zur Passahfeier die Erfahrung des Holocaust an die kommenden – allerdings perspektivlosen, an ihren Traumata leidenden – Generationen weiterzugeben. Dass die Deutung dieser Szene sich nicht im Bezug auf die Passah-Folie erschöpfen kann, liegt darin begründet, dass der Vater als lang herbeigesehnter Erlöser fast überdeutliche Parallelen zur Parsifal-Figur aufweist.

Auch Jürgen bekommt ein Stück von dem Brot, was ganz Arnolds schon anfänglich geäußertem Mitleid für den Neonazi und dem Wunsch nach Versöhnung entspricht.⁴⁶⁵

Indem Arnold Jürgen zum gemeinsamen Verzehr des Brots mit den Opfern einlädt, gibt er ihm die Chance, die Wahrheit über Auschwitz (es wurden Väter und nicht Brote in die Öfen geschoben) und die Leiden der Opfer zu ‚ver-inner-lichen‘ und im ‚Jubeljahr‘ doch noch aus dem ‚braunen Kreislauf‘ auszubrechen. Wenngleich der Geist von Arnolds Vater also nicht als Erlöser aus dem Holocaust-Trauma, sondern gerade als Bestätiger des Traumas auftritt, birgt das Brot der Bitterkeit einen Hoffnungsschimmer.

In seiner Uraufführungsinzenierung hat Tabori auch den Zuschauern Brot angeboten. Essend hatte das Publikum somit selbst an der Performanz der Szene teil und konnte die Bitternis der Holocaust-Erfahrung mit den Opfern teilen, um neue Wege der Verarbeitung eröffnet zu bekommen. Das in den veröffentlichten Textfassungen nicht erwähnte Brotteilen mit dem Publikum übersetzte damit die poetologische Metaphorik des Essens, die diesem Drama und seinen Vorgängerstücken *Die Kannibalen* und *Mutters Courage* inhärent ist, in die Performanz, indem es sie versinnlichte: Die Idee, dass das Verzehren einer Speise symbolisch das Verinnerlichen der jüdischen Leiden bedeuten könne, wurde in Form einer ‚Kommunion‘ verwirklicht. Ihre Funktionen waren Erinnerung und Schaffung einer Gemeinschaft der Gedenkenden über die Täter-Opfer- und über die Generationsgrenzen hinweg. Denn dass Taboris politisch pessimistischstes Holocaust-Drama am Ende die

⁴⁶³ Sanders Deutung, derzufolge der „quasi-kannibalistisch[e]“ (wieso nicht ‚quasi-kannibalische‘?) Verzehr des Brotes allein dem physischen Überleben der Opfer diene, erscheint mir wenig plausibel, da Tote – und um solche handelt es sich ja bei den jüdischen Figuren und bei Otto – keine physische Stärkung benötigen. Vgl. Sander 1997a, S. 214.

⁴⁶⁴ Yerushalmi 1988, S. 56f. – Yerushalmi betont, dass das Seder-Mahl nicht „Rückbesinnung, bei der ein Gefühl der Distanz ja stets erhalten bleibt, sondern erneute Aktualisierung“ der Vergangenheit, „Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart“ zum Ziel habe (S. 57).

Verfolgten und Bedrohten einerseits und ihre im Publikum sitzenden deutschen Zeitgenossen oder Nachgeborenen andererseits doch noch im gemeinsamen Brotessen vereinigt, enthält auch den Keim für eine Art von immanenter Erlösungshoffnung, nämlich für die Hoffnung auf den schließlichen Ausbruch aus dem Kreislauf der Verfolgung und Bedrohung. Auch der Kommentar „Schmeckt komisch“ war und wäre in dieser Perspektive poetologisch zu verstehen, nämlich als Hinweis auf die grotesken und komischen Mittel dieser „surreal collage of terror and hope“⁴⁶⁶, auf den eigenartigen ‚Geschmack‘ der Tabori-Stücke.

⁴⁶⁵ Vgl. Russell 1989, S. 127.

⁴⁶⁶ Russell 1989, S. 118.

IV. *Mein Kampf*: Von der Verstopfung zur Endlösung

Hegel bemerkte irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen, das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce. (Karl Marx)⁴⁶⁷

Das 1987 am Wiener Akademietheater uraufgeführte Theaterstück *Mein Kampf* ist bis heute einer der größten Triumphe für den Regisseur und Autor Tabori. Der begeisterten Aufnahme des Stücks im Feuilleton⁴⁶⁸ folgte eine lange Reihe von literaturwissenschaftlichen Analysen mit ganz unterschiedlichen Fragestellungen, was sowohl das prinzipielle Interesse der Literaturwissenschaft an diesem Dramentext als auch dessen erhebliche ästhetische Komplexität belegt.⁴⁶⁹ Dennoch sind die vielfältigen Sinnbezüge dieser ‚Farce‘ (so die Gattungsbezeichnung im Untertitel) interpretatorisch bei weitem noch nicht ausgeschöpft. Insbesondere die Funktionen des Essensthemas sind bisher noch nicht eingehend untersucht worden, obwohl Gundula Ohngemach schon früh festgestellt hat, dass es in *Mein Kampf* wie schon in *Die Kannibalen* und *Jubiläum* „ums Essen“ gehe.⁴⁷⁰ Die folgende Interpretation des vor der Shoah spielenden Dramas *Mein Kampf* soll zeigen, dass über das Kulturthema Essen alle zentralen Einzelaspekte dieser dramatischen Auseinandersetzung mit der Shoah erschlossen werden können, dass seine Verwendung in diesem Theaterstück allerdings auch charakteristisch von der in den anderen, nach der Shoah spielenden Stücken abweicht.

Vermittelt über das Essen werden „himmlische und exkrementale Schau“⁴⁷¹ in *Mein Kampf* vermischt zur gegenseitigen Erhellung und zur Erschließung von Deutungshorizonten des Holocaust. Vor diesem Hintergrund wendet sich meine Interpretation drei Fragekomplexen zu:

- 1) Welche Rolle spielt das Essen in der Dynamik der interpersonellen Beziehungen, die sich insgesamt als ‚Liebesversuche‘ charakterisieren lassen, und welche Rolle spielt es damit in der Dynamik der Dramenhandlung?

⁴⁶⁷ Marx 1982, S. 115.

⁴⁶⁸ Vgl. die Zusammenfassung der Rezensionen in: Guerrero 1999, S. 52-59.

⁴⁶⁹ Vgl. Russell 1989, S. 130-170; Ohngemach 1992; Kunne 1993; Thunecke 1993; Liessmann 1994; Uberman 1995, S. 112-133; Hadomi 1996, S. 88-91; Pott 1997; Höyng 1998b; Marschall 1998, S. 42ff.; Feinberg 1999, S. 247-262; Haas 2000, S. 129-170; Strümpel 2000, S. 130-160; von Schilling 2001, S. 130-138.

⁴⁷⁰ Ohngemach 1992, S. 113. Nach dem *Mein Kampf*-Kapitel aus der unveröffentlichten Magisterarbeit von Russell (1989) stellte Ohngemachs Aufsatz die erste Interpretation von *Mein Kampf* dar. Trotz Ohngemachs Hinweis ist dem Essensthema keine der nachfolgenden Studien nachgegangen. – Ähnlich äußert sich zum Essen Thunecke 1993, S. 260.

⁴⁷¹ Tabori 1981a, S. 38.

- 2) Was bedeutet das Changieren zwischen der Rolle Gottes und den wechselnden *dramatis personae*, die sich als Köche betätigen, im Zusammenhang mit der Opferung eines Huhns, das auf der Bühne in Stellvertretung des/der Juden geschlachtet und verbrannt wird?
- 3) Welche poetologischen Aussagen über (Holocaust-)Literatur vermittelt die Essensmetaphorik, seien sie explizit der Figurenrede oder implizit der Handlungsführung und der Wahl der Darstellungsmittel zu entnehmen?

1. Liebe geht durch den Magen

In einem Interview sagte Tabori in Bezug auf *Mein Kampf*: „Grundsätzlich geht es um die Liebe. Auf verschiedenen Ebenen.“⁴⁷² Tatsächlich bilden drei Varianten der Liebe die Modelle für die Beziehungen der *dramatis personae*: die Liebe zu Gott, die Feindesliebe und die erotische Liebe. Diese strukturieren das Verhältnis Schlomo Herzls zu Lobkowitz, Hitler und Gretchen.⁴⁷³ Welche Rolle dabei jeweils dem Essen zukommt, sollen die folgenden Ausführungen deutlich machen.

a. Sündenfall und Amor dei

Noch bevor das Eingangsgespräch zwischen Lobkowitz und Herzl beginnt, sind mit dem Ort des Bühnengeschehens („Asyl in der Blutgasse“, II, 144) und der Regieanweisung „Ein Hahn schreit.“ (II, 145) im Nebentext Hinweise auf den blutigen Handlungsverlauf und den (zumindest auch) religiösen Deutungsrahmen des Dramas gegeben: Der schreiende Hahn verweist nicht nur auf das Huhn Mizzi, das im weiteren Verlauf der Handlung geschlachtet und „in delikater Blutsauce“ serviert werden wird, sondern fungiert auch als fast überdeutliche Reminiszenz an Christi Passionsgeschichte. Verrat und Leiden prägen als Elemente dieser Allusion auf Christi letztes Abendmahl die Atmosphäre des Gesprächs zwischen Herzl und Lobkowitz/Gott. Die biblischen Allusionen setzen sich in den ersten Sätzen des Stücks fort:

LOBKOWITZ: Also, da bist du.

HERZL: Bin ich?

LOBKOWITZ: Versuchst, an mir vorbeizuschlüpfen?

HERZL: O nein, Herr.

⁴⁷² Tabori nach Palm/Voss 1987, S. 125.

⁴⁷³ Vgl. zu dieser Trias der Liebesarten den vorzüglichen Aufsatz von Seth L. Wolitz, der die Bedeutung von eros, philia und agape in *Weisman und Rotgesicht* herausarbeitet: Wolitz 1998.

LOBKOWITZ: Ich habe im Finstern hinter dem brennenden Busch gerufen, wo bist du, Schlomo Herzl, rief ich aus, wo bist du, wo, aber da war nur die Stille des Schnees. (II, 145)

Zunächst ist es von Bedeutung, dass Lobkowitz die ersten Worte des Theaterstücks spricht – gottgleich, obwohl es sich nicht um Schöpfungsworte handelt.⁴⁷⁴ Er wird auch das letzte Wort haben, was zwar keine Parallele in der Bibel hat, aber Lobkowitzens herausgehobene Stellung in der Figurenkonstellation des Dramas unterstreicht. Lobkowitz wird also gleich als ‚Gott‘ eingeführt; seine Identität oszilliert während des weiteren Bühnengeschehens zwischen der eines jüdischen Menschen und der des jüdischen Gottes. In dieser ‚Gottes-Funktion‘ ist Lobkowitz als allegorische Gestalt zu verstehen, genauso wie sein ‚Geschöpf‘ Schlomo Herzl, der für das europäische Judentum in den Zeiten der rechtlichen Gleichstellung und Akkulturation vor der Shoah steht. Für diese beiden Figuren gilt wie für alle anderen, später in die Bühnenhandlung eingeführten *dramatis personae* Herzls Erkenntnis (II, 194): „Diese verrückte Stadt ist voller Leute, die nicht sind, was sie sind.“

Lobkowitzens erste Äußerungen parallelisieren Herzl mit zwei zentralen jüdischen Gestalten des Alten Testaments: mit Moses und mit Adam. Die erste Parallele betrifft die Gestalt des Moses. Lobkowitzens Erwähnung des brennenden Busches lässt sich als Anspielung auf 2. Mose 3,4 erkennen: „Als aber der Herr sah, dass er hinging, um zu sehen, rief Gott ihn aus dem Busch und sprach: Mose, Mose! Er antwortete: Hier bin ich.“ In diesen Zusammenhang gehören auch die ‚Gebote‘, die Lobkowitz Herzl unterbreitet:

Ich habe eben ein paar neue Gebote erfunden, erstens: Ein Gott ist genug, und der bin ich. Zweitens: Kannst du deine Eltern nicht ehren, ruf sie wenigstens einmal die Woche an. Drittens: Bevor du deines Nachbarn Weib begehrt, überzeuge dich, dass sie keine behaarten Beine hat. (II, 145)

Hier werden die biblischen, Moses diktierten Gebote nicht nur aktualisiert, säkularisiert und persifliert,⁴⁷⁵ sondern durch die Komik der Banalisierung scheinen durchaus auch ernste Themen hindurch, die im weiteren Verlauf der Handlung wieder aufgegriffen werden: Die Anforderungen des (jüdischen) Monotheismus an das menschliche Verhalten und die damit verbundenen Überforderungen werden konkretisiert als Schwierigkeit der jüdischen Figuren, in der nicht-jüdischen Umwelt Gottes Gebote einzuhalten; die Einbindung der Figuren in eine Generationenfolge und konkreter das Verhältnis zu Vater und Mutter werden erneut thematisiert in Herzls Geschichten über die jahrhundertlange Verfolgung der Juden und über die jeweiligen Tode seiner Eltern; und erotische Beziehungen zwischen Mann und Frau werden variiert in den Beziehungen Herzl-

⁴⁷⁴ Die bleiben in Taboris dramatischem Schaffen Mr. Jay, der Gottesfigur in den *Goldberg-Variationen* vorbehalten.

⁴⁷⁵ Auf die Persiflage schränkt Sandra Pott in ihrer Deutung die Funktion der ‚Gebote‘ und der Moses-Parallele ein: Pott 1997, S. 257f.

Gretchen, Hitler-Gretchen und Hitler-Frau Tod. Diese drei Themen lassen sich auch auf die Trias der Liebesarten projizieren, die die Figurenbeziehungen in *Mein Kampf* bestimmen: spirituelle Liebe des Menschen zu Gott (und umgekehrt auch Liebe Gottes zu den Menschen), brüderliche Liebe zwischen den Menschen, erotische Liebe zwischen den Geschlechtern.

Wie die biblischen Gebote nicht nur persifliert werden, so kann auch die Figuren-Parallelisierung durchaus anders gedeutet werden denn „allenfalls als Persiflage auf den biblischen Moses“⁴⁷⁶. Denn Herzl tritt zwar nicht als Religionsstifter in Erscheinung, aber durchaus – das ist in der Forschung bisher übersehen worden – als Bote der göttlichen Gesetze: Herzl verkauft Bibeln und bringt auf diese Weise Gottes Wort unter die Menschen. Sogar der mangelnde Absatz der Bibeln lässt sich mit der Skepsis vergleichen, die Moses entgegenschlagen ist.⁴⁷⁷

Die zweite Parallele gilt dem Urvater Adam. Die oben zitierten Eingangssätze erinnern an die mythopoetische Urszene des Sündenfalls: Wie Gott Adam begegnet,⁴⁷⁸ so tritt Lobkowitz hier als Kontrolleur von Herzls Verbleib auf und spricht dessen Versuch an, sich zu verstecken.⁴⁷⁹ Diese Parallele charakterisiert das Verhältnis zwischen Lobkowitz und Herzl in transzendenter Perspektive als eines zwischen Schöpfer und Geschöpf und in immanenter Perspektive als eines zwischen Herr und Knecht. Indem Herzl Lobkowitz doppeldeutig „Herr“ nennt, erkennt er diese Konstellation an.

Zudem ist das Geschehen von Bedeutung, das *vor* dem Beginn dieses Gesprächs stattgefunden haben muss, nämlich der Sündenfall des Schlomo Herzl. In diesem metaphorischen Sinne liegt die erste Essensszene von *Mein Kampf* der eigentlichen Dramenhandlung voraus. Lobkowitz ermahnt Herzl wegen dessen Mangels an Gehorsam (II, 146): „[...] büße, bevor es zu spät ist. Aber ich rate Dir, kehre noch heute um, zurück in meinen Schoß [...].“ Auch Herzl selbst verspürt das Bedürfnis, im religiösen Sinne ‚umzukehren‘ und Buße zu tun, und schreibt zu diesem Zweck ein Buch (II, 148): „[...] jeden Morgen schüttelt mich der Wunsch, dass dieses Buch ein tägliches Gebet sei, was mich zurückhält, ist ein heidnisches Kichern, während ich Seinen Namen kritze.“ Die hier

⁴⁷⁶ Pott 1997, S. 258.

⁴⁷⁷ In der Gestalt Herzls begegnet die in Taboris Texten öfters bemühte Vorstellung von den Juden als „Gottes Zeitungsjunge[n]“ oder „Gottes Marktschreier[n]“ wieder, die sich auf das Urbild Moses bezieht. Vgl. *Die Kannibalen*: I, 33, 61. In den *Goldberg-Variationen* wird Goldberg zum „Bote[n] Gottes“, als er auf Jays Geheiß in die Rolle des Moses schlüpfen muss; vgl. II, 316.

⁴⁷⁸ „[...] Und Adam versteckte sich mit seinem Weibe vor dem Angesicht Gottes des HERRN unter den Bäumen im Garten. Und Gott der HERR rief Adam und sprach zu ihm: Wo bist du?“ (1. Mose 3,8-9).

⁴⁷⁹ Hans Robert Jauf weist auf den „ästhetische[n] Überschuss“ schon des biblischen Sündenfall-Textes hin, der die zahlreichen Zitationen in literarischen Texten miterkläre. Dieser ästhetische Überschuss entspringe den „Unbestimmtheitsstrukturen“ des Textes und insbesondere etwa der Ironie Gottes, der aufgrund seiner Allwissenheit die Frage ‚ubi es?‘ eigentlich nicht zu stellen brauche. Vgl. Jauf 1981.

zum Ausdruck kommende mangelnde Demut bestimmt auch die aufmüpfigen und herausfordernden Repliken, die Herzl dem als Gott auftretenden Lobkowitz entgeghält:

LOBKOWITZ: [...] Du bezweifelst meine Allwissenheit. Frechling. *Schlägt zu.*

HERZL: Wenn ich nicht zweifle, was bin ich dann?

LOBKOWITZ: Wenn du nur zweifelst, was bist du dann?

HERZL: Kein Theologe.

Lobkowitz: Ich auch nicht. (II, 146)

Dieses (nicht auf Adam zurückbeziehbare) Aufbegehren gegen Gott in Form des geschliffenen Arguments kennzeichnet durchgängig Herzls Verhalten. Gott bzw. Lobkowitz ist ein ebenbürtiger Streitpartner, so dass die einander abwechselnden pointierten Repliken sich zu einer Art talmudischer *ars disputandi* fügen.⁴⁸⁰ Die rhetorische Ebenbürtigkeit der beiden in ihrer intellektuell brillianten dialogischen Dauerkonfrontation ist prinzipiell dazu angetan, das hierarchische Herr-Knecht-Verhältnis zu untergraben. Zunächst besteht es gleichwohl, weil Herzl sich von Lobkowitz körperlich züchtigen lässt und in dieser Hinsicht eine Asymmetrie akzeptiert.⁴⁸¹

Doch Herzl kündigt das hierarchische Verhältnis zu Lobkowitz auf, als dieser aus seiner Gottesrolle heraus Herzls mangelnde Gottestreue kritisiert:

LOBKOWITZ: [...] Übrigens, wie viele Bibeln hast du heute nacht verkauft?

HERZL: Fünf.

LOBKOWITZ: Du lügst. *Schlägt ihn.*

HERZL: Drei.

LOBKOWITZ: Welche Fassung?

HERZL: Luthers.

LOBKOWITZ: Das nennst du Bibel?

HERZL: Ich nicht, er, Herr.

LOBKOWITZ: Verfickter Renegat, mein schönstes Gebot zu vergessen, dass ich dich auserwählt habe [...], damit du mir hilfst, ein Königreich in diesem Schnee zu errichten [...]. Aber ich rate dir, kehre noch heute um, zurück in meinen Schoß, unter uns, Schlomo, worauf wartest du? *Er schlägt ihn.*

HERZL: Lobkowitz, ich schreibe ein Buch.

Stille.

LOBKOWITZ *kindlich*: Lobkowitz? Hast du statt ‚Herr‘ Lobkowitz gesagt?

HERZL: Ja, Lobkowitz, ich habe statt ‚Herr‘ Lobkowitz gesagt. (II, 146f.)

Herzl-Moses hat demnach nicht Gottes Wort in Form der Thora verbreitet, sondern die Bibel in Form des Alten und des Neuen Testaments, und noch dazu in der Übersetzung des Reformators, der sich bekanntermaßen wiederholt judenfeindlich geäußert hat. Der Bund des auserwählten Volkes mit Gott, Thema der fünf Bücher Mose, wird vom Juden

⁴⁸⁰ Vgl. Bayerdörfer 1997, S. 17.

⁴⁸¹ Die physische Gewalt des indignierten Lobkowitz steht nach Sandra Pott in der Gattungstradition der Farce und gehört damit zu den komischen Mitteln von *Mein Kampf*. Pott stellt allerdings eine „Entbrutalisierung“ der Dramen- gegenüber der Prosafassung des Stoffs fest und hält diese für einen Hinweis darauf, dass Tabori insgesamt die farcenhaften Elemente in der Dramenfassung zurücknehmen will (vgl. Pott 1997, S. 257). In Kapitel 3.c gehe ich detailliert auf Potts Thesen zu Taboris Umgang mit der Bezeichnung ‚Farce‘ ein.

Herzl geringgeschätzt, wenn dieser das Neue Testament als Zeugnis des Neuen Bundes mitverkauft, so Lobkowitzens Einschätzung. Dass Lobkowitz ihm dieses Verhalten als Verrat vorwirft und ihn zugleich körperlich züchtigt, lässt Herzl das religiös überhöhte Herr-Knecht-Verhältnis noch am ersten Tag der fünf Tage umspannenden Dramenhandlung aufkündigen.

Indem Herzl das Verhältnis zu Lobkowitz enthierarchisiert, deckt er zugleich auf, dass sein Gegenüber in seiner ‚irdischen‘ Identität ebenfalls einen Verrat an Gottes Wort begangen hat. Ans Publikum gewendet sagt er:

[...] an diesem Morgen, in diesem Schnee, hatte ich es satt, Gott war seines Amtes enthoben, als Koch demaskiert. Dieser Gott ist natürlich nicht Gott, Sie wissen schon, wen ich meine, denn es gibt schließlich nur einen, Sein Name sei gepriesen, sondern Lobkowitz, ein kaputter Koscher-Koch, der von seinem Chef Moskowitz seines Amtes enthoben wurde, weil er Schmelzkäse und Tafelspitz gemischt hatte. (II, 147)

Lobkowitz war also Koch koscheren Essens und verstieß gegen die mosaischen Speiseregeln, indem er Milchiges und Fleisch zusammengab. Die Pointe an dieser Klarstellung liegt darin, dass Herzl sein Gegenüber nicht nur als entlassenen Koch vorstellt, sondern gleichsam auch als Gott soeben entlassen hat, da er das „Spiel [...] satt“ hat und Lobkowitz während des ganzen weiteren Geschehens bei seinem eigentlichen Namen ruft, statt ihn weiter „Herr“ zu nennen. Dass die ‚Amtsenthebung‘ durch Herzl, das Geschöpf, den Knecht, geschieht, macht deutlich, dass dieser seine bisherige Rolle nicht mehr zu erfüllen gedenkt. Die Aufkündigung seines Gehorsams lässt sich somit – je nach religionsphilosophischer Position – als Emanzipation oder als Abfall Herzls von Gott deuten; die dramaturgischen Funktionen der Anspielungen auf Moses und Adam konvergieren im Anlass für die ‚Amtsenthebung Gottes‘.⁴⁸² Wenn Herzl solcherart Gott ‚entlässt‘ und Lobkowitz nur noch als sein gleichgeordnetes, menschliches Gegenüber akzeptiert, wird der Koch als ebensolcher ‚Renegat‘ erkennbar wie Herzl, denn das unkoschere Kochen stellt eine (mindestens) ebenso massive Verletzung göttlicher Gebote dar wie das Verbreiten der Lutherbibel.⁴⁸³

Aufschlussreich ist die Begründung für Lobkowitzens Missachtung der jüdischen Speiseregeln:

Warum, ich sag dir, warum, sagte Lobkowitz zu Moskowitz, weil ich sauer auf Moses bin, dass er vierzig Jahre lang durch die Wüste gewandert ist [...] statt sich in

⁴⁸² Jauß (1981, S. 30) führt aus, dass Adams Essen von der verbotenen Frucht in modernen Interpretationen überwiegend als „Anfangsereignis der Emanzipation der Menschheit aus selbstverschuldeter Abhängigkeit“ verstanden wird.

⁴⁸³ Dass Herzls Sündenfall nicht nur im allgemeinen Sinne einen Abfall von Gott bedeutet, sondern wie im dritten Kapitel der Genesis erotische Implikationen hat, wird in Kapitel 1.c erörtert.

Wien niederzulassen. Sei es, wie es sei, entgegnete Moskowitz, du bist entlassen. (II, 147)

Es wird suggeriert, dass Lobkowitz die in der Wüste entwickelten und als Zeichen für die Gottesfurcht im jüdischen Glauben zentralen Regeln verletzt hat, weil er ihre Befolgung unter den klimatischen Verhältnissen im mitteleuropäischen Wien für sinnlos erachtet.⁴⁸⁴ Wien, Ort des Bühnengeschehens und durch „Tafelspitz“ und „Beuschl“ mit kulinarischem Lokalkolorit versehen, wird zu Beginn der Handlung in insistenter Weise als verschneit beschrieben. Schon die ersten Regieanweisungen enthalten den Hinweis „Es schneit.“ (II, 145), und wenn Lobkowitz klagt, er habe Herzl aus dem brennenden Busch heraus gerufen, so verweist er auf die „Stille des Schnees“ (ebd.), die er anstelle einer Antwort vernommen habe. Noch einmal erwähnt Lobkowitz den Schnee, wenn er sich über Herzls Renegatentum beklagt, weil der als Bibelverkäufer nur die Luther-Bibel verkauft hat (vgl. II, 146f.). Wenn daher Herzl betont: „an diesem Morgen, in diesem Schnee, hatte ich es satt, Gott war seines Amtes enthoben“ (II, 147), so stellt auch er einen Zusammenhang her zwischen der Schwierigkeit, an Gott zu glauben, und der Tatsache, dass er sich als Jude in einer nicht-jüdischen Umgebung mit ganz anderen als den biblischen Lebensbedingungen bewegt. Der Schnee des winterlichen Wien erhält so zeichenhaften Charakter für die majoritär nicht-jüdische und sogar judenfeindliche Umgebung.

Lobkowitzens und Herzls Abfall von Gott sind parallel konstruiert: So wie Lobkowitz im winterlichen Wien die mosaischen Speisegebote nicht durchgehalten hat, so kann Herzl nicht allein vom Verkauf der Thora leben. Beide machen also Zugeständnisse an die nicht-jüdische Umwelt, der Koch durch Anpassung an die Kochgewohnheiten der Umwelt, der Buchverkäufer durch Anpassung an die Kaufwünsche der christlichen Kunden. Tabori thematisiert anhand seiner Figuren Herzl und Lobkowitz daher die innerjüdisch kontrovers geführte Diskussion über die angemessene Reaktion der europäischen Juden auf ihre im Laufe des 19. Jahrhunderts erfolgte gesetzliche Besserstellung gegenüber dem weitgehend entrechteten früheren Zustand (bzw. je nach Staat sogar auf die Gleichstellung mit Nicht-Juden) und auf den damit verbundenen Assimilationsdruck. Herzl und Lobkowitz reagieren

⁴⁸⁴ Dass die mosaischen Speiseregeln sich aus den klimatischen Verhältnissen und hygienischen Bedingungen ihrer Entstehung erklären lassen, ist eine der hergebrachten Hypothesen zu ihrer Genese. Diese Auffassung ist insbesondere von Mary Douglas bestritten worden, die ein rationales Muster zum Ausschluss bestimmter Tiere vom Verzehr zur Diskussion stellt. Vgl. Douglas 1966; vgl. ferner die kritische Einwände berücksichtigende Modifikation in Douglas 1972. – Für die Interpretation von Taboris *Mein Kampf* ist die wissenschaftliche Klärung der Genese bzw. der ursprünglichen Symbologie der Speiseregeln von untergeordneter Bedeutung. Hier geht es vorrangig textanalytisch um die Bedeutungen, die den Speiseregeln von den Figuren zugeschrieben werden.

darauf offensichtlich mit wenigstens punktueller Anpassung, aber beide empfinden dieses Verhalten auch als problematisch in religiöser Perspektive, als einen Abfall von Gott.⁴⁸⁵

Der von Herzl referierte Kommentar von Lobkowitzens ehemaligem Chef, Moskowitz, gewinnt in diesem Diskussionszusammenhang auch für den ‚unkoscheren‘ Bibelhändler Bedeutung (II, 147): „Es sei, wie es sei [...].“ In Anlehnung wiederum an göttliche Formulierungen wie „Ich bin, der ich bin.“,⁴⁸⁶ die in der Thora mehrfach begegnen, spricht Moskowitz aus, was das Judentum seit dem Auszug aus Ägypten auszeichnet hat, nämlich das ‚kontrapräsentische‘ Festhalten an den Geboten. Jan Assmann charakterisiert dies folgendermaßen: „Dem Volk wird das Kunststück einer Erinnerung abverlangt, die durch keine ‚Rahmen‘ der gegenwärtigen Wirklichkeit bestätigt wird. [...] Anpassung wäre Vergessenheit.“⁴⁸⁷ Die Einhaltung der göttlichen Gebote (zumal solch gewichtiger wie der Speisegebote) und die Bewahrung des jüdischen Anders-Seins in der Diaspora wird den Juden demzufolge von Gott zugemutet. „Religion als Erinnerung“ an die jüdische Identität (J. Assmann) wird in Taboris *Mein Kampf* als problematisch gewordene entfaltet, ja als eine Aufgabe, an der die beiden jüdischen Bühnenfiguren auf ihre je eigene Weise scheitern. Die ‚Amtsenthebung‘ Gottes in der allegorischen Gestalt von Lobkowitz und die Ausfüllung dieser Vakanz durch Hitler, der sich zum Herrn über Leben und Tod aufschwingt, stehen in *Mein Kampf* in direkter Interdependenz. Das manifestiert sich auf der Ebene der Bühnenpräsenz der Dramenfiguren: Hitler löst mit seinem Erscheinen im Männerwohnheim Lobkowitz als Hauptbezugsperson Herzls ab.

b. Liebe macht blind: Feindesliebe und Nächstenhass

Aus den Wiener Jahren (also etwa von 1907 bis 1913) ist nur Weniges und zudem wenig Verlässliches über den sich zum Judenhasser wandelnden historischen Adolf Hitler überliefert. Tabori nutzt die biographische Lücke der Jugendjahre, indem er sie mit unhistorischer Fantasie ausfüllt.⁴⁸⁸ In „eine[r] Art directed dream“⁴⁸⁹ führt er Hitler und den Juden Herzl in der Zeit vor dem Verbrechen zusammen und lotet das denkbare

⁴⁸⁵ Sandra Pott (1997, S. 267) geht m. E. vorschnell davon aus, dass Schlomo Herzl sich durch das „nationalistische Attribut“ des Zionismus auszeichne. Außer der Namensgleichheit mit dem Begründer des Zionismus, Theodor Herzl, hat Schlomo Herzl nichts Zionistisches oder gar Nationalistisches an sich. Mir scheinen die Assoziationen ‚Herz‘, ‚Herzlichkeit‘ und die Reimwörter ‚Scherz‘ und ‚Schmerz‘ den vielversprechenderen Weg für die Deutung des Namens zu weisen.

⁴⁸⁶ Vgl. Birus 1986.

⁴⁸⁷ J. Assmann 1992, S. 225.

⁴⁸⁸ Dass Tabori als jüdischer Autor sich überhaupt mit der Person Adolf Hitler künstlerisch auseinandersetzt, macht allein schon eine Besonderheit seines Schreibens aus. Vgl. Rosenfeld 1985.

⁴⁸⁹ Tabori nach Palm/Voss 1987, S. 130.

Verhältnis der beiden zueinander aus. Tabori geht dabei so weit, das spätere Opfer den späteren Täter ‚lieben‘ zu lassen.

Von Beginn an ist Herzl bemüht, den aus der Provinz angereisten neuen Männerheimbewohner zu integrieren. Zwar kanzelt er ihn zunächst kühl ab, weil der „Ausländer“⁴⁹⁰ Hitler ohne anzuklopfen ins Asyl hereinplatzt (vgl. II, 150f.), doch sobald Hitler diesen Fauxpas korrigiert hat, bietet Herzl Hitler als Zeichen des Willkommens ein Heißgetränk an:

HERZL: Möchten Sie Kaffee?

HITLER: Nein.

HERZL: Milch und Zucker?

HITLER: Beides. (II, 152)

Herzls Angebot ist nicht nur Ausdruck seiner Freigebigkeit, sondern markiert auch Hitlers Eintritt in die für den Provinzler neue Welt der Hauptstadt Wien, zu deren kulinarischen Markenzeichen seit den beiden Belagerungen durch die Türken guter Kaffee gehört.⁴⁹¹ Daher gilt Hitlers trotzige Ablehnung auch nicht nur dem Anbieter des im Winter und zumal nach langer Reise wohltuenden Heißgetränks, sondern auch dem Kaffee als türkischem Import-Getränk, als Getränk des großstädtischen, fremde kulturelle Einflüsse adaptierenden Lebens. Es ist deshalb um so bemerkenswerter, dass Hitler bei Milch und Zucker zugreift: Das im Grunde ja sinnlose Annehmen der bloßen Zutaten zum eigentlichen Getränk, zum verschmähten Kaffee, produziert einen komischen Effekt; darüber hinaus sind aber auch die mit Milch und Zucker verbundenen Assoziationen wichtig, denn beide Nahrungsmittel befriedigen regressive Bedürfnisse nach Geborgenheit (bei der Mutter), Wärme und Umsorgtwerden.⁴⁹²

Nachdem Herzl Hitler wohlmeinend in die Hausregeln und in allerlei Alltagskniffe eingeweiht hat (vgl. II, 152f.), unternimmt er einen ersten Versuch der Verbrüderung mit dem Ankömmling, indem er, ausgehend von Hitlers vermeintlich jüdischem Namen,⁴⁹³ eine

⁴⁹⁰ Hitler versucht, Herzls Kritik an seinem ungehobelten Hereinplatzen dadurch zu entwerten, dass Herzl Ausländer (nämlich Jude) sei. Herzl weist Hitler insistent darauf hin, dass dieser selbst in Wien Ausländer sei. Dies ist insofern auch historisch richtig, als Hitler in der k.u.k. Monarchie kein Wiener, sondern Linzer Heimatrecht genoss. Vgl. Hamann 1996, S. 42.

⁴⁹¹ Leider geht Wolfgang Schivelbusch nur auf die Geschichte des Kaffeegenusses in England, Frankreich und Deutschland, nicht aber auf jene in Österreich ein: Schivelbusch 1990, S. 25-95.

⁴⁹² Zur regressiven Qualität der Milch vgl. Camporesi 1996. – Dass schon Säuglinge süße Nahrung anderen Geschmacksrichtungen vorziehen, ist seit langem von der Ernährungsphysiologie erforscht. Vgl. Pudal 1996. Zu den Nahrungspräferenzen von Kindern und Jugendlichen vgl. auch die Tabellen in Rigal 2000, S. 54f., und die Zusammenfassung (S. 56): „Il se dégage de ce tableau une sorte de dénominateur commun en matière de goûts alimentaires enfantins et juvéniles, qui recoupe, en tête, des aliments sucrés, dont les fruits, les pâtisseries, les glaces et les sucreries [...]“. Hitlers Präferenz für Milch und Zucker charakterisiert ihn daher ebenso als kindlich wie seine Abneigung gegen den Kaffee; zur alimentären Neophobie bei Kindern vgl. Rigal 2000, S. 80-117.

⁴⁹³ Tatsächlich ist die Herkunft (und damit die ‚rein arische‘ Abstammung) des historischen Adolf Hitler nicht restlos geklärt. Es hat wiederholt z.T. politisch-propagandistisch motivierte, z.T. aus Sensationshascherei oder aus pekuniären Interessen entstandene Versuche gegeben, eine jüdische Abstammung Hitlers zu beweisen.

über mehrere Generationen sich erstreckende Familiengeschichte ersinnt, die vor Fabulierlust und komischen Einfällen nur so strotzt (vgl. II, 154f.). Dass Herzl vor diesem Hintergrund in Hitler einen „entfernte[n] Cousin“ (II, 154) erblicken will und ihn daher fortan duzt, weist dieser zurück. Doch Herzl ergreift gleich die nächste Gelegenheit, eine Gemeinsamkeit mit Hitler herzustellen:

HITLER: Mögen Sie Karl May?

HERZL UND LOBKOWITZ: In kleinen Dosen.

HITLER: Als Winnetou starb, mußte ich weinen; in kleinen Dosen.

HERZL: Ich auch. Also du siehst, wir haben doch etwas gemein.

HITLER: Das bezweifle ich, wenn man Ihre Nase sieht. Wie ist sie so geworden?

HERZL: Ein kleiner Gichtschub! Gemein, ein talmudisches Wort, hat, wie Gott, gegensätzliche Bedeutungen, es bedeutet böse, aber auch gewöhnlich. Wenn böse, trennt es, wenn gewöhnlich, vereinigt es. (II, 156)

Herzl bestätigt das von Hitler erwähnte Lektüererlebnis als seine eigene Erfahrung, um eine Verbindung zwischen beiden zu finden. Doch Hitler, der schon bei seiner Ankunft in verächtlicher Absicht Herzls ‚typisch jüdische‘ Nase angesprochen hat (II, 151), kommt auf dieses äußere Merkmal zurück, das das Anderssein Herzls illustrierte und damit eine Verbindung zwischen Hitler und Herzl ausschloß. Herzl gibt seine Verbrüderungsversuche noch nicht auf, sondern erzählt den Witz von den Zwillingen, die durch einen Schornstein fallen (II, 156).⁴⁹⁴ Hitler schenkt der Aussage Herzls, einer der Zwillinge komme sauber und der andere schmutzig heraus, zweimal Glauben und grübelt darüber nach, welcher von beiden sich waschen müsse, bis Herzl ihn darauf aufmerksam macht, dass der Unterschied gar nicht entstanden sein könne und dass daher auch nicht nach den Konsequenzen aus dem vermeintlichen Unterschied gefragt werden müsse. Herzl versucht, Hitler mit dem Beispiel der Zwillinge, also zweier erdenklich ähnlicher Brüder, auf die Ähnlichkeit zwischen Hitler und sich selbst hinzuweisen. Hitler jedoch weigert sich, die Zwillingschaft ernst zu nehmen, so wie er sich weigert, Herzl als ‚Verwandten‘, als ‚Gleichen‘ anzuerkennen. Er will mit dem Juden nichts Verbindendes haben, weil er sich für etwas Besonderes hält und daher nicht ‚gewöhnlich‘ sein will, und schlägt diese

Hitlers eigene Angaben zu seiner Herkunft beschränken sich auf die Erwähnung der einfachen Verhältnisse des Elternhauses und des Geburtsortes Braunau am Inn (vgl. Hitler 1937, S. 1f.), die Tabori fast wörtlich seinem Bühnen-Hitler in den Mund legt (vgl. II, 154). Zu den Spekulationen über Hitlers jüdische Hintergründe vgl. Bullock 1967, S. 4; Maser 1972, S. 12, 16f.; Fest 1999, S. 43f.; sehr detailliert dekonstruiert Brigitte Hamann die diversen, allesamt gescheiterten Versuche, Hitler eine jüdische Abstammung nachzuweisen, und zugleich rekonstruiert sie gründlicher als frühere Hitler-Biographen – so weit möglich – die tatsächlichen familiären Verhältnisse: Hamann 1996, S. 64-77. – Hamann (S. 71) zitiert aus dem antisemitischen Wiener Blatt *Neue Abendzeitung* vom 20. Juli 1933, das vermeintliche Enthüllungen über Hitlers Judentum als „die ungeheuerlichste talmudistisch-rabulistische Verdrehung des Jahrhunderts“ bezeichnet. Diese Formulierung könnte in positiver Wertung auf Herzls fiktive Familiengeschichte angewendet werden.

⁴⁹⁴ Dieser Witz entstammt dem ‚klassischen‘ Repertoire jüdischer Witze. Bei Tabori gewinnt er aber wegen des Themas der Zwillingschaft eine anders akzentuierte Bedeutung. – Vgl. Landmann 1988, S. 49.

Bedeutung des Wortes ‚gemein‘ aus. Etwas soll ihn vom Juden trennen, und die trennende Bedeutung des Wortes ‚gemein‘ ist eben ‚böse‘. Hitler zieht es vor, böse zu sein.

Nach den fehlgeschlagenen Versuchen, über die zusammenfabulierte jüdische Abstammung, das parallele Lektüreerlebnis und den hintergründigen Witz eine Verbindung mit Hitler herzustellen, erproben Herzl und Lobkowitz eine weitere Möglichkeit: gemeinsame Geschmacksvorlieben beim Essen. Der folgende Dialog entspinnt sich beim Anschauen eines von Hitler gemalten Bildes mit dem Titel „Kukuruz im Zwielicht“:

LOBKOWITZ: Mir läuft das Wasser im Mund zusammen.

HITLER: Sie mögen Kukuruz?

LOBKOWITZ: Am liebsten gedünstet.

HERZL: Mit zerlassener Butter?

HITLER: Genau!

HERZL: Siehst du, schon wieder eine Übereinstimmung, Cousin. (II, 157)

Herzl nutzt die Chance, eine fiktive Kommensalität als (soziokulturell generell) starkes Band zwischen dem abweisenden Hitler einerseits und sich sowie Lobkowitz als den Juden andererseits zu konstruieren.⁴⁹⁵ Doch Hitler geht kommentarlos über diese Übereinstimmung hinweg. Statt sich auf die Möglichkeit gemeinsamer Geschmackspräferenzen oder einer auch nur geistigen Verwandtschaft mit den beiden Juden einzulassen, besteht er wiederholt trotzig auf seiner Besonderheit und Einzigartigkeit. Auf die Bemerkung „Ich habe keine Cousine.“ (II, 153) folgen Zurückweisungen der Anrede ‚Cousin‘ (II, 154, 158) und schließlich die Feststellung „Ich habe keinen Bruder.“ (II, 163). Taboris Bühnen-Hitler verweigert sich wie sein historisches ‚Vorbild‘ der Einordnung in einen familiären Zusammenhang, er stilisiert sich zum Einzelnen, dem niemand gleichgeordnet ist – weder was die Generationen angeht (Cousin/Cousine/Bruder als Verwandte der gleichen Generation) noch hinsichtlich einer Gleichwertigkeit der Menschen überhaupt.⁴⁹⁶

Wo Herzl und Lobkowitz die Gemeinsamkeit suchen, da beschwört Hitler den Unterschied. Als Gegenentwurf zum Miteinander des Maisessens evoziert Hitler einen antijüdischen Topos:

HITLER: [...] ich [habe] Zuflucht in einem nahe gelegenen Kaffeehaus gesucht, einer rauchgeschwängerten Lasterhöhle, und meine Augen öffneten sich weit, und da habe ich sie gesehen, diese Shylocks, schwarze Pestvögel in schmierigen Pelzen und Kaftanen, keine Freunde von Wasser und Seife, ihren Achselhöhlen entströmte

⁴⁹⁵ Georg Simmel weist darauf hin, dass auch Menschen, die sonst nichts miteinander teilen (keine Gewohnheiten, keine Interessen, keine Ideen), miteinander essen können, und stellt fest: „in dieser Möglichkeit [...] liegt die unermessliche soziologische Bedeutung der Mahlzeit.“ Simmel 1957, S. 244.

⁴⁹⁶ 1942 hat der historische Adolf Hitler gesagt: „Von Familiengeschichte habe ich gar keine Ahnung. Auf dem Gebiet bin ich der Allerbeschränkteste. Ich habe auch früher nicht gewußt, dass ich Verwandte habe. Erst seit ich Reichskanzler bin, habe ich das erfahren. Ich bin ein vollkommen unfamiliäres Wesen, ein unsippisch veranlagtes Wesen. Das liegt mir nicht. Ich gehöre nur meiner Volksgemeinschaft an.“ Zit. nach Hamann 1996, S. 73.

ein Gestank dampfender Wollust, während sie ein christliches Baby-Schnitzel hinunterschlangen.

HERZL: Welche Beilage?

HITLER: Blumenkohl, Leipziger Allerlei und Röstkartoffeln.

HERZL: Kein Salat? (II, 167)

Dass die stereotyp überzeichneten Juden ein Christenbaby essen, nimmt Bezug zur seit dem Mittelalter in Umlauf gesetzten Legende, derzufolge Juden zu Passah christliche Kinder ermorden, um Jesu Passion zu verhöhnen und das Blut zum Backen der Mazzen zu verwerten.⁴⁹⁷ Hitler löst den kannibalischen Kern dieser Legende allerdings aus dem rituellen Zusammenhang und säkularisiert und banalisiert das vermeintliche Verbrechen weiter, indem er der kannibalischen Mahlzeit die Form eines Schnitzels gibt und sie auf Nachfrage mit Beilagen ausstattet.⁴⁹⁸ In dieser grotesken Fantasie kommt zum einen Hitlers Unbildung zum Ausdruck (da er den rituellen Zusammenhang nicht zu kennen scheint, der historisch mit der Verbreitung der antijüdischen Legende untrennbar verbunden ist); zum anderen ist es im Gesamtzusammenhang der vorliegenden Untersuchung von Belang, dass Hitlers Antijudaismus ausgerechnet in derartigen Essensfantasien geäußert wird. Der Kontrast zur Freigebigkeit Herzls (etwa beim Kaffeeanbieten) und zum versuchten kulinarischen Miteinander Herzls und Lobkowitzens mit Hitler beleuchtet die Ambivalenz des Essens in Diskursen über den Mitmenschen: Wie das talmudische Wort ‚gemein‘ kann das Essen diskurspragmatisch sowohl verbindend als auch trennend wirken, d.h. der Nächste kann wegen seiner Ernährungsweise als Gleicher oder als Fremder, ja als Feind erscheinen.

Während Herzl im Essen eine denkbare Brücke zwischen sich und Hitler erblickt, setzt Hitler Essensmetaphern und Mahlzeiten nur als aggressive Druckmittel ein: Er droht Herzl, wenn dieser die Welteroberungspläne verrate, wolle er ihn „rösten wie ein Morgenbrötchen“ (II, 168), benutzt das appetitliche Frühstück am Bußtag als kühl berechnete Schmeichelei (insofern er nur an der Herausgabe von Herzls Buch interessiert ist) und als Versuchung (insofern Herzl am Bußtag zu strengem Fasten angehalten ist) und veranlasst schließlich die Schlachtung und gastronomische Zubereitung der Henne Mizzi, deren Ähnlichkeit mit Herzl sie zum stellvertretenden Opfer macht.⁴⁹⁹

Lobkowitz erkennt weit früher als Herzl Hitlers Gefährlichkeit. Zunächst macht er Herzl in humorvoller Weise auf dessen Fehlverhalten aufmerksam (II, 162): „Deine Güte diesem Graphiker gegenüber grenzt an mütterlichen Masochismus.“ In ironischer Brechung

⁴⁹⁷ Vgl. zur Ritualmord-Legende Langmuir 1990; Erb 1993; Erb 1996; von Braun 1996.

⁴⁹⁸ Herzls erstaunte Nachfrage „Kein Salat?“ vermag gerade in Wien komische Effekte zu erzielen, weil die ‚klassische‘ Beilage zum Wiener Schnitzel tatsächlich Salat (Erdäpfelsalat, grüner oder gemischter Salat), keinesfalls aber Leipziger Allerlei ist. Auch in Hitlers Aussage über die Beilagen kommen daher Unbildung und mangelnde ‚Weltläufigkeit‘ des Provinzlers zum Ausdruck.

verwendet Lobkowitz in seiner Kritik wagnerisierende Stabreime, um Herzl dafür zu kritisieren, dass dieser mehr und mehr eine Mutterrolle für Hitler einnehme.⁵⁰⁰ Schließlich verstärkt Lobkowitz seinen Protest:

LOBKOWITZ: Ich gehe.

HERZL: Verläßt du mich? (II, 164)

Herzls Nachfrage variiert Christi Schrei „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ (Mt 27, 46; Mk 15, 34) und greift damit die Allusion auf die Passionsgeschichte, die vor Beginn der Handlung vom Schrei des Hahns ausgegangen ist, wieder auf.⁵⁰¹

Lobkowitz begründet seinen Abschied (II, 164): „[...] du hast etwas von deiner Menschlichkeit verloren, seitdem du den Graphiker bedienst wie eine Mutter [...].“

Außerdem erzählt er Herzl eine Geschichte über den Unterschied zwischen Essen und Fressen:

Als wir jung waren, Moskowitz und ich, zur Zeit der großen Hungersnot, haben wir in riesigen Kesseln Erdäpfelsuppe gekocht, und fünftausend Wiener sind gekommen, und da sie hungrig waren, haben sie gegessen, und die Suppe hat ihnen geschmeckt wie Manna, und das war gut. Später ist der Wohlstand gekommen mit Ekel und Geschwüren, und wir haben alles hineingefressen, bis wir es wieder auskotzten. (II, 164)

Schon die polysyndetische Parataxe der Passage über das Essen erinnert an die Sprache der Bibel, und die Erwähnung der fünftausend Wiener vereindeutigt diesen Kontext. Mit dem Bezug auf die Speisung der Fünftausend (Mt. 14, 13-21; Mk. 6, 31-44; Lk. 9, 10-17; Joh. 6, 1-13) erhält die Massenverköstigung der hungernden Wiener eine religiöse Würde, die als Epiphanie der göttlichen Speise in der Armenspeise, der Kartoffelsuppe, ihren Ausdruck findet. Die Stillung des Hungers mit der bescheidenen Speise wird von Lobkowitz, dem ehemaligen Koch, als Erfahrung einer göttlichen Wohltat gepriesen: „und das war gut.“ Demgegenüber führt der Überfluss des Wohlstands nicht nur zu keiner befriedigenden Essenserfahrung mehr, sondern sogar zu ‚Ekel‘, ‚Geschwüren‘ und Erbrechen als letzter Stufe der (physiologisch gewendeten) Unverträglichkeit. Aus dieser Entgegensetzung von Essen und Fressen ist auch ein Nachklang der Erfahrungen des jüdischen Volkes beim Auszug aus Ägypten herauszuhören, zumal die Nennung des Manna explizit den Bogen zum 16. Kapitel des Deuteronomium schlägt: Dort ist vom Gegensatz zwischen der

⁴⁹⁹ Vgl. dazu die Abschnitte 1.c und 2.b dieses Kapitels.

⁵⁰⁰ Hitlers Verhalten und Vorlieben weisen viele kindlich-kindische Merkmale auf: Seine Nahrungsvorlieben sind regressiv ausgerichtet (Milch und Zucker), sein Lieblingsautor ist Karl May, er ist in sexuellen Belangen unaufgeklärt (vgl. II, 167f., 186), er benimmt sich durchweg trotzig, hat ungehobelte Manieren und ist vom Alltagsleben überfordert (vgl. die Schuhwicks-Szene, II, 160f.). Herzl fängt diese Überforderung Hitlers durch fürsorgliche Bemutterung und dadurch auf, dass er ihn Dinge zu lehren versucht, die im Allgemeinen schon Kinder lernen, nämlich „die Zahnpastatube richtig zuzuschrauben“, seine „Schuhbänder richtig zu knoten“, seinen „Arsch richtig abzuwischen“ (II, 187). Den schließlich wegen Hitlers Unbelehrbarkeit und wegen der Misshandlung Mizzis von Herzl angekündigten Sanktionen kommt der Auftritt von Frau Tod zuvor.

Kargheit der Wüste und den „Fleischtöpfen“ Ägyptens die Rede. Gott lässt es für sein auserwähltes Volk in der Wüste Manna regnen und führt damit den Murrenden vor Augen, dass er für sie sorgen und sie aus der Not befreien werde. Die fleischlose, frugale Stillung des Hungers mittels einer einfachen Kartoffelsuppe in „der großen Hungersnot“ wird durch die Parallelisierung mit dem Manna gedeutet als eine überzeitlich gültige Erfahrung der göttlichen Fürsorge für den Menschen.⁵⁰²

Lobkowitz exemplifiziert das Fressen durch die Erzählung eines Traums: In den Ferien durchläuft Lobkowitz in einem vornehmen Hotel ein wahres Mäst-Programm mit erlesenen Leckereien, die zweifellos Ausdruck des zuvor erwähnten Wohlstands sind – viergängiges Frühstück, achtgängiges Mittagessen, zehngängiges Dinner sowie exquisite Zwischenmahlzeiten („Senatshäppchen“) und immer wieder „Kaiserschmarrn“ (vgl. II, 164f.). Was man für den Inbegriff eines langersehnten Schlemmerurlaubs halten könnte, hat indes eine Kehrseite (II, 165): „Sie geben einem keine Chance zu scheißen.“ Dieser Satz bildet den Kontrapunkt zum Resümee, das zuvor zum Wesen des Essens gezogen worden ist: „und das war gut.“ Denn die unvermeidliche Verstopfung, das zunehmende Angefülltsein des Verdauungstrakts mit Nahrung, eine ‚Farce‘ also, ist Kennzeichen dessen, der böse sein will und immer böser wird. Hitler nämlich ist chronisch verstopft.

Schon bei seiner Ankunft im Männerwohnheim entschuldigt sich Hitler wegen seiner Verstopfung. Nicht zufällig findet dieses Problem im Zusammenhang mit „Rassenfragen“ und der Thematisierung insbesondere von Herzls Nase seine erste Erwähnung (vgl. II, 151). Als später Frau Tod im Asyl erscheint und nach Hitler fragt, ist dieser auf der Toilette, weil er das „Vorblutungsstadium der Endverstopfung erreicht“ hat (II, 187): „Hitler stöhnt drinnen beim offensichtlich härtesten Stuhlgang, seit Luther dem Teufel im Abort begegnet ist.“ (II, 189) Schon die akustische Realisierung dieses Nebentextes in Aufführungen stellt die Kreatürlichkeit Hitlers (als Bühnenfigur und damit indirekt auch als historischer Person) auf ungewöhnliche Art heraus; der Nebentext, demzufolge Hitler Frau Tods Besuch im Dialog mit Herzl „[m]it Gebrüll, in seinen heruntergelassenen Hosen“ (II, 190) abweist, legt es nahe, den scheidenden Hitler auch optisch in Szene zu setzen. Die Niedrigkeit des Ausscheidungsvorgangs steht in krassem Kontrast zu den pathetisch überhöhten Hitlerbildern, die, über Dokumentarfilme vermittelt, etwa aus Wochenschau-Aufnahmen bekannt und im Vorwissen der Zuschauer gespeichert sind. Der zum ‚Übermenschen‘ stilisierte historische Hitler wird von Tabori entzaubert, indem das kreatürliche Potential

⁵⁰¹ Dieselbe Frage begegnet schon in einem Psalm Davids, der vom Leiden und von der Gerechtigkeit Gottes handelt, und – präfigurativ interpretiert – auch Jesu Leidenspsalm‘ genannt wird. Vgl. Ps. 22, 2.

⁵⁰² Jan Assmann arbeitet die Verbindung der deuteronomischen Situation fern der ägyptischen Fleischtöpfe mit der Erfindung der Religion im emphatischen Sinne heraus: J. Assmann 1992, S. 200f.

des Essensthemas in der niedrigsten denkbaren Variante (chronische Verstopfung, Hämorrhoiden) an der Bühnenfigur ausgespielt wird.⁵⁰³

Für Hitlers ‚Endverstopfung‘ kann es nur eine Lösung geben – die ‚Endlösung‘, d.h. die Judenvernichtung. Während Hitler versucht, seine Därme zu leeren, ist Herzl bemüht, Hitlers Abwesenheit durch Hinweis auf eine „Konferenz, Staatsgeschäfte, lebenswichtige Entscheidungen“ (II, 188f.) zu erklären. Die Rede von der ‚Konferenz‘ und von den ‚Staatsgeschäften‘ bedient sich umgangsprachlicher Ausdrücke für die (mühsame) Darmentleerung, gewinnt in Bezug auf den späteren Staatsmann Hitler aber eine andere Qualität: Die Endlösung wird – natürlich in einem anderen Sinne als die Darmentleerung – sehr wohl ein Staatsgeschäft sein. Betrieben wird sie später in Auschwitz, das von einem SS-Arzt *anus mundi* genannt wird:

Anus mundi, aus dem Munde des SS-Standortarztes Heinz Thilo, war für diesen Ort eine Bezeichnung, die einerseits den Abscheu und das Entsetzen ausdrückte, die dieses KZ-Lager in jedem Beobachter hervorrief [...], andererseits aber die Existenz des Lagers mit der Notwendigkeit der Weltreinigung begründete. Im Selbstverständnis des Hitleristischen Vernichtungslagers hatte diese Bezeichnung – neben dem unmittelbaren politisch-ökonomischen Ziel, den Feind am effektivsten und billigsten zu vernichten – einen tieferen Sinn, nämlich die germanische Rasse von all dem zu säubern, was nicht mit dem Ideal vom germanischen Übermenschen übereinstimmte.⁵⁰⁴

Die ‚Notwendigkeit der Weltreinigung‘ sieht auch Taboris Bühnen-Hitler. Er offenbart Herzl seine wahren Absichten der Weltbeherrschung und erläutert sie folgendermaßen:

Die Leute sind, ganz allgemein gesehen, zu groß oder zu fett, sie *verstopfen* die Straßen; wenn man sie schrumpft, gewinnt man Lebensraum. Ich will geschrumpfte Leute um mich haben, in Reih und Glied, und wenn nötig, werden sie vom Rand gestoßen. (II, 168f.) [Hervorhebung D. B.]

So wie Hitler selbst verstopft ist und seine Därme zu entleeren gedenkt, so will er auch die vermeintlich von Menschen verstopften Straßen leeren – eben durch die ‚Endlösung‘. Da nimmt es nicht Wunder, dass Lobkowitz bei seinem Abschied Herzl warnt (II, 165): „Paß bloß auf, Schlomo Herzl, die Liebe ist lebensgefährlich.“ Die Liebe zu Hitler macht Herzl blind für dessen Bosheit, so wie der Hass auf die Juden Hitler blind macht für die Güte Herzls.⁵⁰⁵ Beide Hauptfiguren verkennen ihr Gegenüber: der eine aus Feindesliebe, der andere aus Nächstenhass. Erst nachdem das Huhn Mizzi geschlachtet und der „Anfang einer wundervollen Freundschaft“ zwischen Frau Tod und Hitler gemacht ist, gesteht

⁵⁰³ Das Forum Stadtpark Theater Graz fand dies offenbar so prägnant, dass es für seine Inszenierung von *Mein Kampf* (1991) mit einem Plakat geworben hat, das den Hitlerdarsteller mit heruntergelassenen Hosen auf dem Klo sitzend zeigt. Die Komik des Kreatürlichen wird herausgetrieben von der roten Überschrift *Mein Kampf*, die somit direkt auf die Darmentleerung bezogen wird. – Für den Hinweis auf das Plakat danke ich Dr. Rainer Geissler, München.

⁵⁰⁴ Dieses Zitat stammt aus dem Buch *Der Lebensrhythmus* von Antoni Kepinski; zit. nach Kielar 1982, S. 12f.

⁵⁰⁵ Vgl. Russell 1989, S. 140, 150.

Herzl ein, dass sein Versuch, den Feind zu lieben, sinnlos war (II, 202): „Ich war zu dumm zu wissen, dass manche Menschen Liebe nicht vertragen können.“

c. „Die Schöne und das Biest“

Der Sündenfall Herzls manifestiert sich nicht allein in allgemeinen Glaubenszweifeln und mangelndem Gehorsam gegenüber Gottes Geboten, sondern hat auch eine deutliche erotische Komponente: In direkter Konkurrenz zu seinen religiösen Pflichten steht Herzls Verehrung für Gretchen.⁵⁰⁶

Während Herzl auf Gretchens Besuch wartet, sinniert er über den Konflikt zwischen der himmlischen und der erotischen Liebe:

O Herr, großer und gnädiger Gott, der du dich jener erbarmst, die deine Gebote achten, was ich nicht tue, selbst jetzt, da ich vom Gebet erfüllt bin, sehe ich das Kind Gretchen Maria Carolina Globushek, wie sie mich zur Zeit der Morgenandacht berührt. Meine bösen Finger krümmen sich beim Anblick ihrer süßen Kugeln, ich sitze am Ofen wie an den Wassern von Babylon und warte auf den Messias, sehr wohl, aber ich bin nicht sicher, daß ich dabeisein will, wenn er kommt. O Herr, offen gesagt, wäre mir die Globushek lieber, obwohl ich weiß, dass ich für meine Verfehlungen bestraft werde. [...] laß meine Geliebte in meinen Garten kommen und von meinen Früchten essen. (II; 172)

Herzl gibt nicht nur noch einmal zu, dass er die Gebote nicht befolgt, er gesteht im Gebet sogar, dass er statt auf das Kommen des Messias sehnlich auf den Besuch Gretchens wartet. Dass dieses Warten und die nachfolgende Begegnung ausgerechnet an einem Sabbat stattfinden, verstärkt den blasphemischen Charakter von Herzls erotischen Sehnsüchten. Die Rede von den Früchten und dem Garten, auf Paradies und Sündenfall bezogen, ist wie die präziöse Metapher der „süßen Kugeln“ lesbar als deutliche sexuelle Metaphorik, die sich wiederkehrender Elemente aus dem Hohen Lied Salomons bedient, ohne direkt daraus zu zitieren.⁵⁰⁷

⁵⁰⁶ Nicht nur der Name erinnert an die gleichnamige Figur in Goethes *Faust*: beide Figuren sind gleich alt, nämlich etwas über 14 Jahre, Jungfrauen und beide fragen ihr männliches Gegenüber nach der Religion. Goethes Gretchen fragt Faust: „Nun sag, wie hast du’s mit der Religion?“ (V. 3415) Taboris Gretchen fragt Herzl: „Was übrigens hältst du von Christus?“ (II, 177) Auch in der Wette, die Hitler Lobkowitz anbietet (vgl. II, 152), in der Unterstellung Hitlers, dass es Herzl bei Gretchen nur um sexuelle Befriedigung gehe, und in der Möglichkeit, das Paar Hitler-Herzl als zwei Seiten ein und derselben Person zu deuten (wie Tabori es in einem Interview selbst insinuiert, vgl. Palm/Voss 1987, S. 130; vgl. auch von Schilling 2001, S. 130-138), kann man Parallelen zu Goethes *Faust* sehen: zum Prolog im Himmel, zu Mephistopheles’ Interpretation der Beziehung Faust-Gretchen als einer rein sexuellen und zur Deutung von Mephistopheles als einer „Wesensdimension Fausts selbst“ (so J. Schmidt 1999, S. 122-127, hier S. 122). – Für diese Hinweise danke ich Monica Staub, Zürich. – Eine ähnliche Figurenkonstellation findet sich in Taboris *Requiem für einen Spion*, in dem der Protagonist Heinrich Zucker denselben Vornamen wie Faust, sein Partner und Antagonist Major Murdoch immerhin einen Namen mit derselben Initiale wie Mephistopheles und die weibliche Figur eine andere Form (als ‚Gretchen‘) des Namens Margarete, nämlich Maggie, tragen.

⁵⁰⁷ Die Wendung ‚in den Garten kommen‘ könnte etwa Hld 4, 16; 5, 1 oder 6, 2 entnommen sein. Früchte, auch in differenzierter Nennung (Weintrauben, Granatäpfel etc.), als Metaphern für einzelne Körperteile durchziehen das ganze Hohe Lied.

Gretchen trägt den Namen der deutschen Frau ‚Margarete‘ aus Paul Celans *Todesfuge*. Im Gedicht ist ‚Margarete‘ der Jüdin ‚Sulamith‘ entgegengestellt und kann als Metonymie für ‚Deutschland‘ gelesen werden. Wenn man den Namen ‚Gretchen‘ in Taboris *Mein Kampf* als intertextuelle Referenz sowohl zum Hohen Lied und als auch zu Celans *Todesfuge* deutet, dann ist die Figur Gretchen nicht nur irgendein Wiener Mädchen, sondern ähnlich wie Lobkowitz und Herzl als allegorische Gestalt aufzufassen: Sie steht für Deutschland und auch Österreich wegen ihres Nachnamens Globuschek-Bornemissza-Eszterfalvy (einer Kontamination von k.u.k. Namen). Unter dieser Prämisse muss die (scheiternde) Liebesbeziehung zwischen Schlomo Herzl und Gretchen als die Geschichte der deutsch-(österreichisch-)jüdischen Symbiose verstanden werden, zumal Herzl seine Geliebte mit den Worten beschreibt, die sein Namenspatron Salomon für die Sulamith des Hohen Lieds gefunden hat. Dass Tabori die deutsch-jüdische Liebesgeschichte in dieser Konstellation und mit den genannten Referenzen und Resonanzen *vor* der Shoah ansiedelt, ist eine paradoxe und doch folgerichtige Fortschreibung der celanschen *Todesfuge*. Tabori allegorisiert damit gewissermaßen im Nachhinein die Vorgeschichte des Holocaust, von dem das Gedicht handelt.

Als Gretchen dann eintrifft, wird deutlich, dass Herzl Hitler gegenüber zu Recht die „Reinheit dieser Romanze“ (II, 172) betont. Denn Herzl bemüht sich, seine zuvor im Gebet formulierten erotischen Sehnsüchte zu bezähmen und sich das ebenso verführerische wie unbekümmerte Mädchen, das sich gleich bei seinem Eintreffen entblößt, argumentativ vom Leibe zu halten:

Wenn meine Gelenke nicht kalkverseucht wären, ginge ich nieder auf die Knie und bestürmte Sie, meine Liebe nicht zu entfachen. Was, zum Teufel, sehen Sie in einem Kraken wie mir? Ich bin arm, alt, häßlich und kein Chinese. [...] Wenn Sie ‚Die Schöne und das Biest‘ spielen wollen, warum suchen Sie nicht jemand Schönen heim [...], statt mich in die tödliche Gefahr zu bringen, als geiler Sack von der Sittenpolizei bestraft zu werden? (II, 174)

Um die Unmöglichkeit einer sexuellen Beziehung zu beweisen, unterstreicht Herzl die Unterschiede zwischen sich und Gretchen. Das alttestamentarische Exogamieverbot, das Gott beim Bundesschluss mit Moses den Juden zur Pflicht macht (2. Mose 34, 15-16), findet in Herzls Überlegungen keinen Platz.⁵⁰⁸ Die Angst vor Bestrafung – auch darin wird Herzls Abfall von Gott deutlich – ist gänzlich säkularisiert, denn sie bezieht sich vornehmlich auf die Sittenpolizei, die eine sexuelle Verbindung zwischen Herzl und Gretchen aus zwei Gründen verfolgen könnte: weil Gretchen erstens minderjährig ist, und weil es zweitens in der k.u.k. Monarchie per Gesetz keine Eheschließungen zwischen Juden

und Nicht-Juden gab.⁵⁰⁹ Die weltliche Autorität des (Sitten-) Gesetzes vermag also die religiöse Verbindlichkeit der Bundespflichten auszublenden, trotz der von Lobkowitz/Gott ausgesprochenen Mahnung, die Judenfeinde in der Wiener Lebenswelt nicht als größte Bedrohung der Juden zu missdeuten (II, 146): „Wenn du lernst, mich zu fürchten, brauchst du niemanden in den Kaffeehäusern zu fürchten.“

Aus Angst also beschwört Herzl Gretchen insistent, keine erotische Verbindung mit ihm einzugehen:

[...] ich wäre krank vor Angst, daß die gesamte Polizei die Tür einbrechen und mich in Öl kochen wird, also lassen Sie es gut sein, verschwinden Sie aus meinem eisigen Leben, zwar sind Ihre Schenkel gewißlich wie Juwelen, Ihr Schoß ist wie ein runder Becher, dem nimmer Getränk mangelt, Ihre zwei Brüste sind wie zwei junge Rehzwillinge, Zitatende. Salomon mit seiner Spürnase für schlechtverhohlene Pornographie wußte, was er besang, aber, liebe gnädige Frau, hier ist ein Pfund Gummibärchen, und adieu! (II, 174)

Herzl preist Gretchens Schönheit, indem er erneut aus dem Hohelied seines Namensvetters Salomon Vergleiche der körperlichen Schönheit mit nährenden Preziosen (Schoß – Becher) zitiert. Aber die Angst behält die Oberhand über das erotische Verlangen, so dass Herzl seiner Angebeteten die als „Köder“ (II, 173) vorbereiteten Gummibärchen als Ersatz für die erotische Begegnung anbietet. Fruchtgummi ersetzt die zuvor poetisch angepriesenen ‚Früchte‘ im ‚Garten‘ der Liebe, das kulinarische Vergnügen leitet anders als vorgesehen das erotische Vergnügen nicht ein, sondern tritt an seine Stelle.

Nach Gretchens Willen soll das Huhn Herzl den körperlichen Genuss bieten, den dieser von Gretchens Seite ablehnt. Gretchen übergibt ihre Liebesgabe mit folgenden Worten:

Ich habe ein Geschenk für dich, Mizzi, die Henne, stubenrein. Sie wird dich warmhalten in den Wiener Wintern. (II, 175)

Obwohl Mizzi also Gretchens ‚wärmende‘ Funktion übernimmt,⁵¹⁰ wird das Huhn, dessen quasi-personale Wichtigkeit schon die Nennung im Personenverzeichnis anzeigt (vgl. II,

⁵⁰⁸ Zur Abgrenzung nach außen, deren Teil das Exogamieverbot ist, und zu ihrer Bedeutung für die Herausbildung der jüdischen Identität beim Exodus vgl. J. Assmann 1992, Kap.: „Israel und die Erfindung der Religion“, S. 196-228, bes. S. 209.

⁵⁰⁹ Wenn Herzl betont, er sei „kein Chinese“, sondern Jude (II, 174) und ‚man‘ würde eine Heirat zwischen Gretchen und ihm nicht zulassen, dann spricht er die gesetzlichen Regelungen in der k.u.k. Monarchie an. Vgl. dazu die Ausführungen von Monika Richarz: „In Österreich, wo nach wie vor keine Ehen zwischen Juden und Christen geschlossen werden durften, blieb nur die Konversion oder der Austritt eines der beiden Heiratskandidaten aus seiner Religionsgemeinschaft als Möglichkeit offen.“ In: Meyer/Brenner 1996/97, Bd. 3, S. 19.

⁵¹⁰ Gretchen preist den erotischen Genuss ihres Fleisches zwar an mit den Worten „Mir ist warm. [...] Es ist nichts Böses an meinem Fleisch.“ (II, 176), aber beinahe im gleichen Atemzug berichtet sie auch davon, dass sie ihr Hymen, ihre Unschuld also, „unter der Dusche“ (ebd.) verloren habe. Der Hinweis darauf, dass sie noch vier Jahre warten werde bis zur Hochzeit mit Herzl, kann so interpretiert werden, dass sie vier Jahre von der Volljährigkeit trennen. Wenn man das heute in Europa übliche Volljährigkeitsalter von 18 Jahren ansetzte, dann wäre Gretchen 14 Jahre alt, d.h. ebenso alt wie die Weimarer Republik, als diese im übertragenen Sinne ‚ihre Unschuld verliert‘ und Hitler zum Reichskanzler ernannt wird.

144), weniger als „Figur der paradoxen Doppelung“⁵¹¹ zu Gretchen denn als Parallel-„Figur“ zu Herzl eingeführt.⁵¹² Gretchen beschwört nämlich ausführlich die Ähnlichkeit zwischen Herzl und Mizzi:

Das Antlitz einer Henne ergibt Sinn, aber die Gesichter der Menschen, ergeben die Sinn? An diesen scheußlichen kleinen Haaren in deiner Nase könnte ich ja knabbern, Schlomo, aber diese Nase, diese unglaubliche Nase, Schlomo, ergibt die Sinn? [...] Wenn ich ein Menschengesicht betrachte, ergibt das keinen Sinn für mich [...] Aber dein Gesicht, mein Liebster, so geheimnisvoll es ist, ergibt einen Sinn für mich [...] Du siehst aus wie ein Tier, vielleicht bist du eins, mit dir fühle ich mich zu Hause wie mit Hennen. Wenn du doch nur diese seltsamen Schuldgefühle aufgeben würdest, dann könntest du mein Haustier werden, ich könnte dich füttern und kämmen und entlausen und spazierenführen und in meinem Bett schlafen lassen [...]. (II, 175)

Was Gretchen an Herzl mag, das ist gerade das Huhnleiche, das Tierhafte: seine dem Vogelschnabel ähnelnde Nase, als Hakennase Fixpunkt von antisemitischen Versuchen, das vermeintliche physische Anders-Sein der Juden zu definieren,⁵¹³ macht ihn in Gretchens Augen dem Federvieh ähnlicher als anderen Menschen. Die von beiden Seiten in unterschiedlicher Weise erträumte Liebesverbindung ist daher von Herzl durchaus zutreffend mit dem Märchentitel „Die Schöne und das Biest“ beschrieben und zugleich als utopisch, eben märchenhaft charakterisiert. Wohin es führen kann und historisch in Deutschland geführt hat, wenn Menschen nicht als Menschen, sondern als Tiere wahrgenommen werden, das zeigt das scheinbar naiv in Gretchens Traum von der gemeinsamen Zukunft eingestreute Wort ‚entlausen‘, ein Tarnausdruck für die Judenvernichtung.⁵¹⁴

Während das naive (allerdings für demagogische Absichten anfällige) Wohlwollen charakteristisch für Gretchens Vergleiche zwischen der Henne und Herzl ist, variieren Hitlers antisemitische Ausfälle die Ähnlichkeit zwischen der Liebesgabe Mizzi und ihrem Empfänger ausschließlich in herabwürdigender Weise. Noch immer beleidigt, weil er während des Schäferstündchens weggeschickt worden ist, kehrt Hitler abends von seinem Ausflug durch Wien zurück und antwortet wie folgt auf Herzls Angebot, ihn zu Bett zu bringen:

⁵¹¹ So argumentiert Pott 1997, S. 259f.

⁵¹² Ein Ähnlichkeitsmerkmal, das nicht in der Figurenrede, sondern in den Regianweisungen genannt wird, ist die ‚Mütterlichkeit‘ der Henne und Herzls: Das Tier wird als „Mutterhenne“ bezeichnet (II, 172). Zu Herzls mütterlichen Verhaltensweisen im Umgang mit Hitler vgl. oben Kap. 1.b.

⁵¹³ Vgl. Gilman 1996, bes. S. 167ff.

⁵¹⁴ Den in den Vernichtungslagern ankommenden Juden wurde vor dem Eintritt in die Gaskammern gesagt, sie würden desinfiziert oder entlaust werden. Die zynische Pointe dieses Deckausdrucks liegt bekanntlich darin, dass das zur Tötung verwendete Zyklon B ursprünglich zur Ungeziefervernichtung entwickelt worden war, so dass der Einsatz des Schädlingsbekämpfungsgases zur Massentötung von Menschen die metaphorische Rede der NS-Propaganda von den Juden als ‚Ungeziefer‘, als ‚Schädlingen am Volkskörper‘ u.ä. in perverser Weise entmetaphorisierte.

Ich will keinen Gefallen von einem Kinderschänder.
Die Henne Mizzi stolziert ein paar Schritte auf ihn zu.
Die Rache des Geiers. Noch nicht, Todesvogel! Hebe dich hinweg!

[...]

Ging die weißen Straßen lang ... kaiserlicher Glanz ... strahlende Schönheit ...
aber innerhalb ... der marmornen Hallen ... dieser Todesvogel im Kaftan ...
schmieriger Backenbart ... schacherte mit reinen österreichischen Muschis [...]. (II,
181)

Dass Mizzi, das von Gretchen angebotene und von Herzl akzeptierte Substitut der körperlichen Beziehung, Hitler entgegengelt, als dieser unterstellt, Herzl habe Gretchen unsittlich berührt, deutet Hitler zunächst auf lächerliche, dann auf böswillige Weise um. Die sich ins Bild vom hypochondrischen, ängstlichen, auch weltfremden Hitler fügende Hyperbolisierung der Henne zum Geier mag mit ihrem Anklang an Winnetou-Zitate noch komisch wirken, doch die Fortsetzung der Assoziationskette Henne-Geier-Todesvogel-Jude kippt in die Beleidigung um und bedient sich zudem der altbekannten antisemitischen Klischees vom hässlichen, schmierigen, schachernden und geilen Juden. Gerade die Verbindung der beiden letztgenannten Elemente dieser Schmähung, nämlich die Kombination aus Geschäftemacherei und Amoralität in sexueller Hinsicht, und die Beschimpfung Herzls als eines ‚Kinderschänders‘ lassen sich als Zerrbild auf die während Hitlers Abwesenheit gezeigte ‚Reinheit der Romanze‘ zwischen Herzl und Gretchen kontrastiv zurückbeziehen.

Dass Hitler später für die Schlachtung und Zubereitung der Henne sorgen wird, rechtfertigt die zunächst grotesk übertrieben und paranoid erscheinende Angst Herzls vor der Sittenpolizei im Nachhinein. Herzl fürchtet eine „tödliche Gefahr“ dergestalt, dass „die gesamte Polizei“ ihn „in Öl kochen“ wird. Mizzi wird stellvertretend für Herzl in Fett gebraten, und so bewahrheitet sich die düstere Vision indirekt sogar noch im Verlauf der Bühnenhandlung.

Wenn Gretchen schließlich Herzl ausgerechnet auf die Nase küsst, dann findet in dieser Geste keine Versöhnung Gretchens mit dem Juden statt. Im Kuss auf das Körperteil, das Herzl als Juden, als ‚Anderen‘, als ‚Biest‘ markiert, muss vielmehr eine nunmehr vordergründig philosemitisch gewendete Festschreibung Herzls als des ‚Anderen‘ gesehen werden.⁵¹⁵

⁵¹⁵ Russell (1989, S. 161f.) sieht in dem Kuss eine nach Umwegen und Irrtümern endlich erfolgende Versöhnung zwischen Judentum und Christentum. Dieser positiven Deutung kann ich wegen der starken symbolischen Aufladung der ‚jüdischen‘ Nase im Text nicht zustimmen. – Bayerdörfer (1997, S. 27) nennt den Kuss am Schluss der Handlung zu Recht ein „Wandermotiv“ in Taboris Stücken und bezieht sein Vorkommen in den *Goldberg-Variationen* auf die *Großinquisitor*-Erzählung aus Dostojewskis *Die Brüder Karamasoff*. Die Meinung des Atheisten Iwan Karamasoff, dass alles erlaubt sei, und die Themen der Gottgläubigkeit und der Liebe stellen verbindende Elemente auch zwischen Taboris *Mein Kampf* und Dostojewskis Roman dar; Herzl nennt als künstlerischen Maßstab für sein im Entstehen begriffenes Buch auch explizit Dostojewskis Roman (vgl. II, 163). Dass eine Deutung des Dramenschlusses von *Mein Kampf*

2. Götter und Köche

a. Gastfreundschaft und Gottesdienst

Schon bei Hitlers erstem, noch stummem Erscheinen im Bühnenhintergrund dreht sich das Gespräch um Gott und zugleich um einen Ort der freundlichen Bewirtung, denn Lobkowitz sagt in seiner Gottesrolle zu Herzl, der sich von Antisemiten bedrängt sieht (II, 146): „Wenn du lernst, mich zu fürchten, brauchst du niemanden in den Kaffeehäusern zu fürchten.“ Die Figur Hitler wird damit von Beginn an in den Zusammenhang von Glauben, Gottesfurcht und Gastronomie eingebunden. Seine ersten Worte fallen, als Herzl über den Bedeutungsverlust Gottes und seines Namens sinniert:

HERZL: [...] Sein Name ist unaussprechlich in Wien, zur Blasphemie verkommen, er wird nur noch, vergeblich, erwähnt als Seufzer oder Fluch oder als Beschwörung, HERRGOTT NOCH AMOAL oder ACH GOTTCHEN oder...

HITLER *eben aufgetreten*: Grüß Gott.

HERZL: Wenn du ihn siehst. (II, 148)

Hitlers in Österreich üblicher Gruß beweist allerdings nicht Herzls These vom Bedeutungsverlust des Gottesnamens, sondern enthält das politische Programm des Ankömmlings, das man ausführlicher wie folgt formulieren könnte: Hitler wird später die Juden ‚ins Jenseits befördern‘, wo diese, wenn sie ihn sehen, Gott grüßen können.

Herzl beschwert sich bei Hitler über dessen unhöfliches Hereinplatzen:

HERZL: Ich hätte Freunde bewirten können, zufällig habe ich an einem Buch gearbeitet, bis Gott mich unterbrach.

HITLER: Wer?

HERZL: G-o-t-t.

HITLER: Ist tot.

LOBKOWITZ: Denkste.

HITLER: Wetten?

HERZL: Schon verloren. (II, 151f.)

Hitler behauptet mit Nietzsche, Gott sei tot, was nicht nur von Lobkowitz (dessen Gottesrolle dies nahelegt) bestritten wird, sondern auch von Herzl, trotz aller Zweifel und allen Haderns mit seinem Gott. Besondere Aufmerksamkeit verdient Herzls Bemerkung „bis Gott mich unterbrach“, denn tatsächlich ist Herzl ja von Hitler unterbrochen worden, der das Männerheim betreten und „Grüß Gott“ gesagt hat. Selbst wenn man Hitler als von Gott geschickt und Gott als eigentlichen Urheber der Unterbrechung deutet, gilt es festzuhalten, dass der Dramentext Hitlers Erscheinen auf der Bühne und damit im Weltgeschehen eng an das Walten Gottes in der Geschichte anbindet. Daher kann man diesen Satz auch so deuten, dass Hitler sich an Gottes Stelle setzt, die seiner Meinung nach

vor der Folie des *Großinquisitors* aber nicht plausibel gelingen kann, zeigt neben anderen Argumenten wie den am Kuss beteiligten Figuren abermals der Umstand, dass Gretchen Herzl *auf die Nase* küsst (der Heiland küsst den Großinquisitor auf „die blutleeren neunzigjährigen Lippen“; Dostojewski 1994, S. 428).

ja vakant ist. Sie ist – von Hitlers Figurenperspektive abgesehen – auch insofern vakant, als Herzl Lobkowitz zum Zeitpunkt von Hitlers Auftritt bereits als Gott ‚entlassen‘ hat.

Diese Konstellation wird im weiteren Verlauf der Handlung immer deutlicher. Denn je wichtiger Hitler als Bezugsperson für Herzl wird, desto mehr zieht Lobkowitz sich zurück, bis er schließlich seinen Abschied bekannt gibt. In just diesem Moment kommt Hitler von der nicht bestandenen Akademie-Prüfung zurück:

HITLER: Um Shakespeare zu zitieren: Wo warst du?

HERZL: Hier, um Shakespeare zu zitieren, war ich. (II, 165)

Dieses Frage-Antwort-Spiel nimmt fast wörtlich den ersten Wortwechsel zwischen Lobkowitz/Gott und Herzl/Adam wieder auf (vgl. oben Abschnitt 1.a). Hitler setzt sich mit seiner Frage also unverhohlen an die Stelle Gottes, der Rechenschaft von seinem Geschöpf verlangt. Erst ganz am Ende der Dramenhandlung, wenn Hitler an der Seite von Frau Tod die Bühne wieder verlässt, „*taucht [Lobkowitz] aus einer dunklen Ecke auf*“:

HERZL: Wo bist du gewesen?

LOBKOWITZ: Ich war hier, die ganze Zeit hier, aber du hast vergessen nachzuschauen. (II, 203)

Hier dreht sich das Frageverhältnis um: Lobkowitz/Gott wird gefragt, wo er gewesen sei, denn er soll zur Rechenschaft gezogen werden für das vorausgegangene katastrophische Geschehen. Die Umkehrung der Eingangsfrage des Stücks (II, 145) bzw. ihrer Variation durch Hitler (II, 165) spielt zudem auch auf die bereits zuvor einmal alludierte Frage des sterbenden Christus „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ an. Denn trotz des angekündigten Abschieds verlässt Lobkowitz Herzl nur scheinbar; Gott ist zwar verborgen im katastrophischen Geschehen des blutigen Massakers, aber doch präsent. Bei diesem Massaker schwingt sich Himmlischst, der Freund Hitlers, auf dessen Geheiß zum Herrn über Leben und Tod auf und schlachtet als Koch das Huhn Mizzi und bereitet es zu.

b. Das stellvertretende Opfer: Huhn Mizzi

Der fünfte Akt von *Mein Kampf* kann, wie Sandra Pott richtig bemerkt hat, als Katastrophe im Sinne der Freytagschen Pyramide angesehen werden. Aber nicht oder wenigstens nicht allein im gemeinsamen Abgang Hitlers mit Frau Tod zwecks zukünftiger ‚Zusammenarbeit‘ besteht – wie Pott meint – diese Katastrophe. Sie würde damit in das imaginär auf die Dramenhandlung folgende, aus Sicht der Rezipienten historisch schon vergangene Geschehen hineinverschoben.⁵¹⁶ Katastrophisches vollzieht sich aber schon auf offener Bühne: Mizzi, kraft ihrer Ähnlichkeit mit Herzl von den anderen Bühnenfiguren als

⁵¹⁶ Pott wendet die Freytagsche Pyramide (mit den Hauptschritten Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Fall/Umkehr, Katastrophe) insgesamt überzeugend auf die Aktfolge von *Mein Kampf* an, macht als

Stellvertreterin des Juden eingeführt, wird geschlachtet und als „Hühnerkotelett Mizzi in delikater Blutsauce auf Wildart“ (II, 199) zubereitet.

Von Beginn an sind Hitlers antisemitische Ausfälle immer begleitet von verbalen oder physischen Angriffen auf Herzls Nase, das *tertium comparationis* im Vergleich mit Mizzi, oder auf das Huhn selbst. Nachdem Hitler mit Anspielung auf Herzls Nase dessen Ausländer-Status behauptet hat (II, 151), nachdem er mit Hinweis auf die Nase jede Gemeinsamkeit mit dem Juden negiert hat (II, 156), nachdem er Herzl für sein Scheitern bei der Akademie verantwortlich gemacht und ihm dabei aus Wut in die Nase gekniffen hat (II, 165) und nachdem er die Assoziationskette Mizzi-Geier-Todesvogel-Jude gebildet hat (II, 181), gebärdet sich Hitler nicht nur Herzl, sondern auch der Henne gegenüber immer aggressiver:

[...] Diese verdammten Juden machen aus jedem Ziegenfurz eine Predigt.

Mizzi kommt vorbei, Hitler wirft die Bibel nach ihr.

Paß bloß auf, sonst bestelle ich dich zum Abendessen. (II, 186)

Hitlers Aggression ist mit antireligiösen, insbesondere antijudaistischen Affekten beladen und lässt erkennen, dass das Töten Mizzis in Stellvertretung ‚dieser verdammten Juden‘ geschehen wird. Die Ursache für die Verstopfung, die ins „Vorblutungsstadium der Endverstopfung“ eingetreten ist, wird von Hitler nicht zufällig in „zu viele[n] Hühnersuppen“ ausgemacht (II, 187). Damit verdichten sich die Antizipationen von Mizzis stellvertretendem Tod zu hinreichender Deutlichkeit: Die ‚Endlösung‘ wird an Mizzi vorexerziert.

Hitlers Kamerad Himmlischst, eine superlativisch übersteigerte Karikatur des Reichsführers SS Himmler, bereitet wie ein Fernsehkoch auf der Bühne den „strangulierten Leichnam“ als „Hühnerkotelett Mizzi in delikater Blutsauce auf Wildart“ (II, 199) zu. Dass das Tier in seinem eigenen Blut gekocht wird, stellt in jüdischer Perspektive eine krasse Verletzung der mosaischen Speiseregeln dar.⁵¹⁷ Aber nicht in diesem Sakrileg beim Kochen liegt die eigentliche Brutalität des szenischen Vorgangs, sondern im Vollzug des von den Kaschruth vorgeschriebenen Schächtens beim Töten Mizzis: „Man sticht sie ab,“ erläutert Himmlischst synchron zu seinem Tun den Schlachtvorgang, „indem man sie bei beiden Flügeln packt, ihnen den Hals zurückbiegt und nahe am Kopf so tief einschneidet, daß das Blut fließt.“ (II, 200)

Diese Schlacht- und Kochszene enthält strukturelle und funktionale Parallelen zum Einsatz von Puppen in anderen taborischen Stücken. Birgit Haas analysiert dessen Funktionen anlässlich ihrer Interpretation der *Shylock-Improvisationen* wie folgt:

Katastrophe aber die „Anstellung Hitlers bei Frau Tod“ namhaft. Vgl. Pott 1997, S. 264. – Vgl. ferner Freytag 1965.

Als visueller Kommentar des Dialogs machen die leblosen Gegenstände die Verdinglichung der Menschen anschaulich. Die Puppen sind symbolische Ausdrucksmittel, die eingesetzt werden, um unmittelbar auf die Sensibilität des Zuschauers zu wirken. Statt Botenbericht oder Mauerschau wird das Berichtete auf verfremdend-einfache, reduktionistische Weise gezeigt. Das Theater als Raumkunst im Sinne Artauds zeigt sich in der Visualisierung der latenten Gewalt, die in offen gezeigte Grausamkeit umschlägt. Zugleich transportieren die Puppen einen Antinaturalismus, der dem Zuschauer eine ästhetische Distanz zum Dargestellten nahelegt.⁵¹⁸

Analoges lässt sich von der Schlachtung Mizzis sagen: Das Huhn, von Gretchen und Hitler als ein Herzl ähnliches Wesen eingeführt, symbolisiert in dieser Szene die jüdischen Holocaust-Opfer. Die Performanz des Schlachtens ist ein visueller Kommentar zu Himmlischsts Vortrag und macht anschaulich, dass die Juden von den Nationalsozialisten nicht als Menschen betrachtet und im Holocaust wie ‚Vieh‘ abgeschlachtet wurden.⁵¹⁹ Der Holocaust wird auf verfremdend-einfache, reduktionistische Weise gezeigt, d.h. die verborgene Gewalt des massenhaften Mords an den Juden wird offen auf der Bühne am Huhn vorgeführt. Zugleich ist dieses einzelne Tier, insofern es Millionen von Menschen vertritt, für die Zuschauer leicht als antinaturalistisches Zeichen zu erkennen; es vermittelt seinen Reduktionismus mit und erfüllt dadurch seinen Darstellungszweck. Wegen der Stellvertretungsfunktion Mizzis wirkt die von Himmlischst vorgeführte Methode des Schächtens besonders schockierend.⁵²⁰

⁵¹⁷ Vgl. 3 Mos. 19, 26.

⁵¹⁸ Haas 2000, S. 118. – Prägnant ist der Einsatz von Puppen, wie Haas ihn deutet, auch in den taborischen *Goldberg-Variationen*, wo die Figur der Bühnenbildnerin einer Lamm-Puppe die Beine bricht, um eine Variante der zu inszenierenden Kreuzigung zu demonstrieren. Taboris Uraufführung spielte den Effekt dieser Szene voll aus durch ein markerschütternd knackendes Geräusch beim Brechen der Beine.

⁵¹⁹ „Blut, viel Blut, wenn’s richtig blutet, ist es gut“ (II, 200), lautet der erste einer Reihe von Merksätzen, die Himmlischst in das von ihm vorgetragene Rezept einstreut. Das ist als historische Anspielung auf die erste Phase der Judenvernichtung zu verstehen, in der die sowjetischen Juden von deutschen Einsatzgruppen direkt hinter den Frontlinien erschossen wurden. Später sagt Himmlischst (ebd.): „Wenn’s jetzt noch blutet, ist’s nicht gut.“ Dem entspricht historisch der Übergang zur Tötungsmethode durch Gas. Himmlischst fährt fort (II, 200f.): „Wie fängt man Blut auf, daß es nicht stockt? Man hält das abgestochene Tier an den Füßen hoch, daß das Blut bei der Stichwunde abfließen kann, fängt das Blut in einer Schale auf, man rührt es in Essig, damit es nicht stockt.“ Diese Sätze können auf die Schwierigkeiten bezogen werden, die z. B. in Auschwitz bei den Erschießungen im Hof des Blocks 11 auftraten, weil das Blut der Erschossenen sich an der Erschießungsstelle ansammelte. Damit das Blut nicht mehr ‚stocke‘, grub man an einer Seite des Hofes Abflussrinnen; vgl. Piper 1981, S. 110f. Insofern die Merksätze von Himmlischst sogar die einzelnen Phasen der Ermordung der Juden wiedergeben, ist die Handlungssequenz der Schlachtung und Zubereitung Mizzis als Allegorie des Holocaust anzusehen.

⁵²⁰ Das Darstellungspotential solcher ‚stellvertretender Morde‘ auf der Bühne scheint Tabori bei seiner allerersten Inszenierung erkannt und daraufhin in seine eigenen Stücke übernommen zu haben: Bei seiner Regie von Strindbergs *Fräulein Julie* (1958 in New York) hat Tabori das Töten von Julies Kanarienvogels durch Jean („ein indirekter Mord an ihr“, wie Tabori feststellt) so inszeniert, dass zuerst ein echter Kanarienvogel auf der Bühne war, der für den Mord gegen eine Requisite ausgetauscht wurde. Das Ergebnis war ein schockiertes „Raunen“. Vgl. Taboris Auskünfte dazu in: Ohngemach 1989, S. 130f. – Die Inszenierung von *Mein Kampf* am Dortmunder Schauspielhaus (Uraufführung 1987, Regie: Guido Huonder), die wegen des großen Erfolgs bis weit in die 1990er Jahre gespielt wurde, wandte dasselbe Verfahren an: Zuerst sah das Publikum ein lebendes Huhn auf der Bühne; im Gedränge beim Fangen Mizzis wurde das lebende Huhn gegen ein totes ausgetauscht.

Obwohl die Shoah nur mittelbar an einem Huhn und weil sie eben dadurch in der szenischen Performanz vorgeführt werden kann, wirkt diese Szene, entsprechend den Ausführungen von Haas, „auf die Sensibilität“ des Publikums. Dazu tragen das Auseinanderreißen des Tierkörpers, die beim Braten entstehenden Geräusche und Gerüche, die gegenseitige Verstärkung von brutalem Wort und brutaler Tat sowie die pervertierte Rhetorik Himmlischsts bei, der wie ein Show-Koch sein Tun erläutert. Sie spielen in ihrer Wirkung auf den Seh-, Hör- und Geruchssinn des Publikums zusammen und lassen zwar nicht die Shoah, aber immerhin die für sie einstehende brutale Szene auf der Bühne in drastischer Weise sinnlich erfahrbar werden. Die Intensität dieser Handlungssequenz wird gesteigert und die mögliche Distanz des Publikums zum Bühnengeschehen wird vermindert, weil Himmlischst das Publikum direkt anspricht: „Ich serviere *Ihnen* heute [...]“ (II, 199; Hervorhebung D.B.). Die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen *dramatis personae* bzw. Schauspielern und Publikum wird dadurch aufgeweicht. Dies ist umso bedeutsamer, als auf der Bühne mit der Huhnschlachtung und -zubereitung ein liminaler, Ritualen ähnlicher Vorgang abläuft: Die den fünften Akt einleitenden Szenenanweisungen, denen zufolge sich das Geschehen am „Bußtag“ abspielt, eine „feierliche Stimmung“ herrscht und der Raum sich „wie im Traum“ verwandelt (II, 195), signalisieren, dass die Schlachtung und gastronomische Zubereitung Mizzi sich durch Liminalität auszeichnet. Himmlischst tritt dabei wie der Hohepriester des Rituals auf, zumal er die Handlungssequenz mit den Worten „Frohes Fest!“ (II, 196) einleitet.

Das Theaterpublikum nimmt daher an einem Geschehen teil, das auf paradoxe Weise zugleich der Verheißung und der Erinnerung dient. Insofern die Bühnenhandlung vor der Shoah stattfindet, fungiert das Massaker an Mizzi innerhalb des Dargestellten als negative Verheißung der künftigen Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden; insofern die Handlung vor einem Post-Shoah-Publikum abläuft, vergegenwärtigt die szenische Gewalt verfremdend und reduktionistisch die historisch schon vergangene. Die Markierung der Liminalität weist dabei vor allem auf den Antinaturalismus und die Verfremdetheit des szenischen Vorgangs hin, der dadurch als eine aus der zeitlichen Logik der Bühnenhandlung herauspringende Sequenz besonderes Gewicht bekommt.

Es gibt allerdings keine schlüssige transzendente Sinngebung für das mittelbar Dargestellte, die Shoah, obwohl religiöse Sinnstiftungsangebote angesprochen werden: Mizzi kann als Kappara angesehen werden, d.h. als Sühnopfer in Gestalt eines Huhns, das fromme Juden am Tag vor Jom Kippur schächten.⁵²¹ Wie die Kappara stellvertretend die Sünden des

⁵²¹ Dieser Brauch ist allerdings kein Gebot, wird nicht im Talmud, sondern nur in den Schriften des Geonim erwähnt und nur von europäischen und amerikanischen Juden geübt. – Vgl. den Abschnitt „Erew Jom Kippur“ in: Payer 1999.

Menschen übernimmt, bevor dieser sich mit seinem Gott aussöhnen kann, so stirbt Mizzi in *Mein Kampf* stellvertretend für den als Sünder eingeführten Herzl und für die Juden überhaupt. Die religiösen Bezüge, die der Damentext herstellt, beschränken sich aber nicht auf den genannten jüdischen Ritus. Sie werden ergänzt und konterkariert durch Anspielungen auf das Passahmahl und die Passionsgeschichte. Im Brauntünchen der Wände durch die „Tiroler Dorfdeppen“ (II, 195) und im Zerhacken des Huhns lassen sich Inversionen der Exoduserzählung erkennen: Die Juden haben am Vorabend des Auszugs aus Ägypten ihre Türpfosten mit Blut bestrichen, um von der zehnten Plage verschont zu werden; das Passahopfer ist ein am Feuer geröstetes Lamm, kein gebratenes Huhn. Zu den Anspielungen auf die Passion gehören der Hahnenschrei zu Beginn der Handlung (II, 145), der in scherzendem Ton probeweise vorgeschlagene Titel „Ecce Schlomo“ für Schlomo Herzls Buß-Buch (II, 149) und schließlich der Umstand, dass Herzl Mizzis Opfertod als Vorspiel zu seiner eigenen „Kreuzigung“ versteht (II, 201).

Es fällt auf, dass die von Himmlischst vollzogene exemplarische Opferung des Huhns weder ganz in den jüdischen Deutungsmustern der Kappara oder des Passahfestes noch im christlichen der Kreuzigung aufgeht. Denn der jüdische Kappara-Brauch findet am Tag *vor* dem Jom Kippur statt, während Mizzis Schlachtung am „Bußtag“ (II, 195) vorgenommen wird. Für eine schlüssige Modellierung des Bühnengeschehens nach dem Passahfest – und sei es in Form einer Inversion – gibt es zu wenige Parallelen.⁵²² Und obgleich die genannten Fingerzeige recht explizit auf den Vergleich mit der Kreuzigung hindeuten, sprechen die Kappara-Parallelen, die Passah-Inversionen und zahlreiche phänomenologische Inkongruenzen zwischen Mizzis Tod und der Passion Christi auch gegen eine Festlegung auf dieses Deutungsangebot. Das Bühnengeschehen und die von ihm symbolisierte Shoah werden demnach zwar auf religiöse Sinngebungsmuster bezogen, aber keine der angebotenen Deutungen kann als vorrangig oder gar gültig angesehen werden. Am Ende steht die Erkenntnis, dass religiöse Folien das Schreckliche nicht zu erklären und damit erträglicher zu machen vermögen.

Tabori führt die drastische liminale Szene schließlich in die Immanenz zurück: Frau Tod tritt erneut auf und rettet Herzl vorerst, indem sie verfügt (II, 202): „Finita la commedia.“⁵²³ Als sie mit ihrem neugewonnenen Mitarbeiter Hitler abgetreten ist, fordert Lobkowitz Herzl auf, einen der Hühnchenschenkel zu essen:

⁵²² Haas (2000, S. 160-170) führt außer den oben genannten noch einige weitere Elemente an, die sie nicht immer überzeugend als Inversionen des Passahmahls deutet. Sie vermischt dabei insbesondere Referenzen auf das Passah- mit solchen auf das letzte Abendmahl, ohne dies zu reflektieren, etwa wenn sie zu dem Schluss kommt: „In diesem Sinn lässt sich *Mein Kampf* als Anti-Passionsspiel lesen, an dessen Schluss nicht die Auferstehung, sondern eine Apokalypse steht.“ (S. 168)

⁵²³ Zu den gattungspoetologischen Implikationen dieser Feststellung vgl. unten Abschnitt 3.c dieses Kapitels.

Es riecht nach dem Wienerwalde. *Er nimmt zwei Schenkel, bietet Schlomo einen an. [...]* Iß, Söhnchen, nicht aus Hunger, sondern in der Hoffnung, eine Kraft in dich aufzunehmen, die du in all den kommenden Jahren, wenn das Schuhplatteln wieder zum Donnern geworden ist, brauchen wirst. Du wirst es brauchen. (II, 203)

Lobkowitz erinnert Herzl daran, dass Essen das Aufnehmen von physischer und ideeller Kraft und Energie bedeuten kann, die das Überleben ermöglichen. Der (anachronistische) Hinweis auf den ‚Wienerwald‘, d. h. auf die im Nachkriegsösterreich erfolgreiche Restaurantkette mit ihrer Spezialisierung auf Geflügelgerichte, holt die zuvor von Herzl gewaschenen und mit einem Kaddisch geehrten „Überreste von Mizzi“ (II, 203) wieder zurück in die Banalität eines gebratenen Huhns.⁵²⁴ Keine transzendente Erlösungsgewissheit bestimmt dieses Mahl, sondern die Notwendigkeit der Stärkung für die mit Gewissheit kommende diesseitige Bedrohung.⁵²⁵ Indem er „ißt, würgt, weint“ (II, 203), schließt sich Herzl Lobkowitzens pessimistischer Zukunftsvision an und findet in seine Gehorsam verlangende Rolle des Knechts bzw. des Geschöpfes zurück. Lobkowitz erlangt damit zuletzt seine Gottesrolle wieder, die ihm zwischenzeitlich Hitler und sein Helfer Himmlischst streitig gemacht haben.

3. Der „Sinn der Dichtung“

Herzl denkt viermal explizit über den „Sinn der Dichtung“ nach. Die erste Variante formuliert er, als das nackte Gretchen ihn bittet, ihm eine Geschichte zu erzählen (II, 176): „Ach ja, eine Geschichte. Vielleicht ist das der Sinn der Dichtung: bei einem nackten Kind zu sitzen und dieser nackten Rose von Kind eine Geschichte zu erzählen.“ Dichtung, d.h. hier: mündliches Geschichtenerzählen, diene demzufolge dazu, die angebetete, aber

⁵²⁴ Dazu gibt es in einem Gedicht Franz Werfels eine motivische Parallele: „Nimm an, nimm auf der Toten Kraft / Als Speisung deiner Wanderschaft, / Damit zu schwer der Weg nicht werde!“ Das Gedicht *Der gute Ort zu Wien* thematisiert den Umstand, dass die Wiener Juden ab Juni 1938 keine anderen öffentlichen Anlagen und Gärten als die israelitische Abteilung des Zentralfriedhofs besuchen durften. Die erzwungene Wanderschaft der Juden ist Resultat der Verfolgung – ob der Weg ins Exil oder in die Vernichtung führt, bleibt in der Schwebe. Bemerkenswert ist jedenfalls die Kannibalismus assoziierende Bezeichnung ‚Speisung‘ für die in diesem Text eigentlich ideell zu verstehende Aufnahme von ‚der Toten Kraft‘ in der genannten Verfolgungssituation. In: Katznelson 1980, S. 30-32. – Das Motiv der Speisung auf einem Friedhof beschließt auch Taboris *Ballade vom Wiener Schnitzel*, vgl. dazu Kap. V.3 dieser Untersuchung.

⁵²⁵ Jochen Hörisch vertritt die These, dass im Wagnerschen *Parsifal* das „Daseinskraft und -lust“ spendende Mahl aus Brot und Wein das ausstehende Eschaton „entbehrlich“ mache und zur durchgängigen „Stillstellung von ruhelosen Erfüllungserwartungen“ beitrage (vgl. Hörisch 1992, S. 207-227, bes. S. 222f.). In Taboris *Mein Kampf* spielt diese Art der ‚Inversion des Abendmahls‘ m.E. keine Rolle. Herzls Warten auf den Messias ist die einzige Erfüllungserwartung im emphatischen Sinn, die der Dramentext aufweist, und sie wird durch das makabre Mahl zweifellos nicht ‚stillgestellt‘. Das Warten auf den Besuch Gretchens, das, wie in Abschnitt 1.c ausgeführt, in blasphemischer Weise dem Warten auf den Messias Konkurrenz macht, kann nicht als Erfüllungserwartung in diesem Sinn gedeutet werden, weil der Besuch tatsächlich erfolgt und damit die Erwartung erfüllt wird. Dass wiederum eine denkbare sexuelle Beziehung zwischen Herzl und Gretchen keine Erfüllung findet, ist kein Einwand gegen diese Deutung. Denn Herzl verhindert wissentlich und willentlich diese Erfüllung. Ihm kommt es mehr auf das Warten und die Erwartungen als auf das Kommen und die Erfüllung an.

unerreichbare Geliebte zu unterhalten und zu erfreuen. Gretchen lässt sich von Herzls Geschichte auch tatsächlich rühren. Hitler gegenüber sagt Herzl (II, 185): „Denn das ist schließlich der Sinn der Dichtung, ungeliebten Kindern Geschichten zu erzählen, bis es sie schaudert.“ Doch an Hitler scheitert Herzl mit seinen poetischen Absichten, was er selbst eingesteht, als Hitler ihn auffordert, ihm die Füße zu waschen (II, 185): „Geschicht mir recht, Ungeliebten mit stinkenden Füßen Liebesgeschichten zu erzählen.“ Diese Szene zeigt, dass es nicht allein auf die Ästhetizität von Dichtung ankommt, sondern auch auf die Bereitschaft und Fähigkeit des Rezipienten, dieser Ästhetizität nachzuspüren und sich nicht mit der wörtlichen Bedeutung des Vernommenen zufriedenzugeben. Die dritte Überlegung zum Sinn der Dichtung äußert Herzl gegenüber Frau Tod (II, 194): „Ja, meine Dame, das mag der Sinn der Dichtung sein, den Tod zu beschwatzen und hinzuhalten.“ Doch was Herzl als Rettung für seinen Zimmergenossen Hitler gemeint hat, das Beschwatzen und Hinhalten des Todes, beruht auf einem Missverständnis, über das Frau Tod Herzl aufklärt: Sie sei an Hitler nicht als Leiche, sondern als „Täter“ interessiert (ebd.). Wie bei Hitler, so ist auch bei Frau Tod die Dichtung machtlos: Sie lässt sich von Herzl nicht rühren. Als schließlich von Herzl verlangt wird, alles preiszugeben, was in seinem Kopf herumschwirrt, da versetzt er sich in die Situation Scheherazades hinein (II, 201): „Ach ja, vielleicht liegt der Sinn der Dichtung in der Unterhaltung der Bösen, vorausgesetzt, man hält sie wach.“ Da Mizzi aber geschlachtet worden ist, weil Hitler befunden hat, die Pause sei zu lang (vgl. II, 199), ist Herzl mit seiner Scheherazade-Taktik offensichtlich schon gescheitert, bevor er sie formuliert.

Die verschiedenen Varianten dieser Reflexion und ihre Kontexte lassen sich auf der Ebene des Dargestellten dahingehend resümieren, dass der Dramentext nur im Falle der Geliebten das Geschichten-Erzählen erfolgreich sein lässt, dass Hitler, Frau Tod und ‚die Bösen‘ auf diese Weise nicht zu erreichen sind. Insofern Gretchen als Allegorie Deutschlands/Österreichs anzusehen ist, versteckt sich hinter ihrer Sensibilität für Herzls Geschichten implizit die Hoffnung des Autors auf die Wirksamkeit des Stücks *Mein Kampf*. Denn dieses stellt wie Herzls Geschichten einem deutsch-österreichischen Publikum die vergangenen Leiden, die Ängste und Hoffnungen der europäischen Juden vor.

Allerdings ist zu bedenken, dass Herzl unter ‚Dichtung‘ vor allem das (nicht an die Niederschrift gebundene) *Erzählen* von Geschichten versteht. Auf der Ebene der Darstellung bedient sich Tabori anderer, nämlich szenischer statt narrativer Mittel. Besonders bei Mizzis Schlachtung und Zurichtung wirkt die performative Dimension bedeutungsgenerierend: Der ‚Sinn‘ der Dichtung ist in dieser Szene auch zu finden in der ‚Sinnlichkeit‘ der synästhetisch zusammenwirkenden Darstellungsmittel, insofern die

Affizierung mehrerer, zusammenwirkender Sinne die Sensibilität des Publikums für das symbolisch Dargestellte anspricht.

Die Figurenrede Herzls lenkt aber unabhängig von einem engen oder weiten Begriffsverständnis von ‚Dichtung‘ in grundsätzlicher Weise die Aufmerksamkeit auf poetologische Fragen, die sich angesichts des Holocaust stellen. Daher sind im Folgenden diese vom Dramentext explizit angesprochenen und implizit berührten Fragen zu erörtern: Was vermag ‚Dichtung‘ (in einem weiten Sinne), zumal Dichtung über den Holocaust? Wozu kann sie wem dienen? Welcher Mittel soll sie sich bedienen? Um die poetologischen Reflexionen des Dramentextes in ihrer Vielgestaltigkeit zu erschließen, werden sie anhand dreier Fragenkomplexe entfaltet: Erstens soll es um das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, zweitens um den Zusammenhang zwischen dem an Mizzi vorexerzierten Mnenozid, dem Buch *Mein Kampf* des historischen Adolf Hitler und Taboris Umgang mit diesem Buch gehen und drittens um die dem Drama implizite gattungstheoretische Reflexion darüber, welche dichterischen Mittel der Holocaust-Darstellung angemessen seien.

a. Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Im Mund konvergieren ‚Ver-innerlichung‘ von Welt (Organ der Nahrungsaufnahme) und ‚(Ent-)Äußerung‘ (Organ, mit dem man spricht).⁵²⁶ Dass Reden Ersatzhandlung fürs Essen sein kann, zeigt Tabori am Beispiel der hungernden KZ-Häftlinge in den *Kannibalen*, die fortwährend von früheren Essenserlebnissen und erträumten Wunschmahlzeiten sprechen. Nach dem Willen Klaubs soll die kannibalische Einverleibung des erschlagenen Mithäftlings die Voraussetzung für das spätere Aussprechen-(und-Ausstellen-)Können des Erlittenen schaffen. In *Mein Kampf* soll das Verzehren von Mizzis Überresten für zukünftige Pogrome Stärkung bieten, doch stellt sich hier das Problem des Zeugnis-Ablegens nicht in der gleichen Form. Denn die Bühnenhandlung ist als Prä-Shoah-Handlung konzipiert. Ob Herzl die voraussehbare Verfolgung, den Holocaust, überleben wird, ob er also überhaupt von etwas *ex post* wird Zeugnis ablegen können, bleibt für das Publikum offen.

Gleichwohl besteht für Herzl die Notwendigkeit, mit der Jahrhunderte alten jüdischen Erfahrung von Verfolgung und Erniedrigung umzugehen: Er sublimiert sie in ästhetischer und zwar wohlgernekt mündlicher Weise, nämlich durch die Erfindung von (Lügen-)Geschichten und im geistreichen Dialog.

⁵²⁶ Vgl. Kilgour 1990, S. 8.

Das Prinzip der Mündlichkeit wird in *Mein Kampf* geradezu gefeiert: Herzl präsentiert sich als ein meisterhafter Erzähler von Geschichten, die er auf ein Stichwort hin spontan erfindet (z. B. die Geschichte von Jesu Kreuzweg, II, 177). Er bezeichnet sich selbst, auf den platonischen Topos von den lügenden Dichtern referierend, als Lügner: „Natürlich lüge ich. Schon als Kind war ich der beste Lügner von Pest, weil das, was in Pest war, böse war, also drehte ich es um in das, was es sein sollte, das Gute.“ (II, 178) Herzls Überzeugung, „daß das, was ist, grau ist vor Lügen und das, was sein sollte, die Wahrheit des Regenbogens“ (ebd.), lässt ihn die Begriffe Wahrheit und Lüge einfach umdefinieren.

Aber nicht nur das Geschichten-Erzählen gehört in *Mein Kampf* zum Prinzip der Mündlichkeit. Die lebhaften, von einer starken Dynamik gekennzeichneten Diskussionen zwischen Lobkowitz und Herzl, ihr spielerisches Feilschen (z.B. II, 146), das wiederholte Erzählen von Witzen, Herzls spontane und überaus zungenfertige Erfindung einer jüdischen Genealogie für Hitler und seine durchgängig zusammenfantasierten Lügengeschichten (bes. II, 177-180) – all dies sind ‚beredete‘ Beispiele für die von Lobkowitz und Herzl gepflegte hohe Kultur der Mündlichkeit.

Ihr ist Hitler nicht gewachsen. Das Grundprinzip seines Verhaltens in der mündlichen Kommunikation ist monologisierend.⁵²⁷ Seine Unfähigkeit zur geistreichen Konversation⁵²⁸ kompensiert er durch lange, selbstverliebte Repliken mit Tendenz zur Monologisierung, die von Beginn an, als die Bühnenfigur ihre politische Karriere noch nicht begonnen hat, auf das spätere politische Reden des historischen Adolf Hitler hindeutet. Auf die kritische Frage Herzls nach seinen Manieren antwortet Hitler beispielsweise mit einer Tirade, die sich in der vorliegenden Druckfassung über eine ganze Seite (34 Zeilen) zieht und deren einzelne Sätze immer länger und hypotaktischer geraten. Darauf entgegnet Herzl (II, 150): „Ich habe Ihnen eine einfache Frage gestellt, ich erwarte eine einfache Antwort, nicht das Nibelungenlied.“ An dieser Stelle werden mehrere Kontrastpaare mit komischer Wirkung gebündelt: Komische Kontraste bestehen erstens zwischen Herzls Erwartung einer einfachen Antwort und der erfolgten weitschweifigen und sprachlich gestelzten Antwort, zweitens zwischen dem Eindruck, den Hitler mit seiner Redeweise hervorzurufen hofft, und der ernüchternden Reaktion Herzls und drittens zwischen der Betroffenheit des Publikums, das aus dem Wortschwall Zitate aus Hitlers *Mein Kampf* heraushört, und Herzls ironischer Umgangsweise mit diesen beklemmenden Sätzen.

⁵²⁷ Der Begriff der ‚Monologisierung‘ wird hier in Anlehnung an Manfred Pfister benutzt, der auch auf die Verwandtschaft dieses Kommunikationsverhaltens von Bühnenfiguren mit dem politischer Redner hinweist, vgl. Pfister 1997, Kapitel 4.5.1.3: Monologisierung des Dialogs, S. 182-184.

⁵²⁸ Dazu mangelt es Hitler u.a. an Allgemeinbildung (er weiß z.B. nicht, was der Talmud ist, vgl. II, 156) und an geistiger Wendigkeit. Außerdem fehlt ihm die Lust an der Pointe. So äußert er (II, 158): „Ich hasse Witze. Ich vergesse immer die Pointe.“

So sehr Herzls mündliche Schlagfertigkeit herausragt, so deutlich scheidet er beim Verfassen seines Buches. Er rechtfertigt sein Scheitern damit, dass die Autorität der Thora ihn einschüchtere:

Außerdem, warum noch ein Buch schreiben? Es gibt nur ein Buch, und das ist schon geschrieben, und dieses eine Buch, das schon geschrieben ist, sagt alles über alles, [...] und doch muß ich mein eigenes Buch schreiben, um das Böse aus meinem Herzen zu vertreiben [...].(II, 148f.)

Wenn die Thora „alles über alles“ sagt, degradiert sie *per definitionem* alle weiteren Bücher zu bestenfalls „bedeutenden Kommentar[en]“, wie auch Lobkowitz/Gott meint (II, 149). In dieser Bemerkung manifestiert sich eine grundsätzliche Einschätzung aller Literatur als ‚Kommentar‘ zur Bibel, wenigstens aber aller jüdischen Literatur als einer Art talmudischer oder Midrasch-Literatur.⁵²⁹ Obwohl Herzl also die Notwendigkeit verspürt, seine Sündhaftigkeit durch das Schreiben eines Buches zu sühnen, hemmen ihn die Autorität des biblischen Wortes und die Verantwortung, mit seinem eigenen Buch eine Art Midrasch abzuliefern. Nur in der direkten verbalen Dauerkonfrontation mit Lobkowitz brilliert Herzl; hier versteht er es, seinem Gott ‚Paroli zu bieten‘. Das verschriftlichte Wort Gottes hingegen schüchtert ihn so sehr ein, dass er nur einen einzigen Satz seines eigenen Buches niederzuschreiben vermag (II, 199): „Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute.“

Auch in diesem einen Satz begegnet Herzls ständiges Bemühen, die graue Wirklichkeit des antisemitischen Terrors zur bunten Lüge zu sublimieren. Aber dieses Bestreben kommt bei der Verschriftlichung offenkundig an seine Grenzen: Die Wenn-dann-Konstruktion des stereotypen Schlusssatzes aller Märchen kreist tautologisch in sich selbst. Sie formuliert eine logische Selbstverständlichkeit, die – auf das Überleben des jüdischen Volks übertragen, wie es der Kontext nahelegt – weder Prognosen noch Tröstungen anbieten kann.

b. “Wenn ihr beginnt, Vögel zu verbrennen, werdet ihr enden, Menschen zu verbrennen.”

Dass die Ermordung des Huhns nur das Vorspiel für das Verbrechen gegen die Menschheit⁵³⁰ ist, macht der Umstand deutlich, dass mit dem Abschlachten Mizzis Herzl das Buch bzw. das darin vermutete Wissen abgepresst werden soll. Herzl werden an Mizzi gewissermaßen die Instrumente vorgeführt, die seinen eigenen späteren Leidensweg andeuten. Zudem wird explizit der Bezug zur nationalsozialistischen Bücherverbrennung

⁵²⁹ Vgl. Stemberger 1989.

⁵³⁰ Hannah Arendt hat darauf hingewiesen, dass der deutsche Ausdruck ‚Verbrechen gegen die Menschlichkeit‘ eine Fehlübersetzung von ‚crime contre l’humanité‘ bzw. ‚crime against humanity‘ darstellt, weil es bei den in Frage stehenden Verbrechen, also u.a. beim Holocaust, nicht um ein Mehr oder Weniger an

hergestellt, denn Herzl sagt (II, 201): „Wenn ihr beginnt, Vögel zu verbrennen, werdet ihr enden, Menschen zu verbrennen.“⁵³¹ In diesen Worten erkennt man unschwer das berühmte Wort Heinrich Heines aus seiner Tragödie *Almansor* wieder, die sich wie eine Prophetie in der Aufeinanderfolge von Bücherverbrennung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland erfüllt hat: „Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher / Verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen.“ Hitler ist an Herzls Buch so dringend interessiert, weil er in ihm „falsche Eindrücke, teuflische Legenden, mißverständene Mythen und so weiter“ (II, 198) vermutet, die seinem Image und damit seiner politischen Karriere schaden könnten. Die Erinnerung an den ‚wahren‘ (d.h. hier: an Taboris erdichteten) Hitler mit seinen aus eigener Sicht „eher rührenden Unzulänglichkeiten“ (ebd.), also an seine Faulheit, seine mangelnde Ordnungsliebe und Reinlichkeit, seine Provinzialität und seine Unbildung, diese Erinnerung will Hitler auslöschen.⁵³² Der Anschlag auf Mizzi und der im Rahmen der Bühnenhandlung gerade noch abgewendete Anschlag auf Herzl selbst können daher als Versuch eines Mnemozids, des Vernichtens der unliebsamen Erinnerung gedeutet werden.⁵³³

Herzl allerdings hat außer dem Schlusssatz aller Märchen nichts niedergeschrieben, so dass der „Rest“ der Erinnerung an das Zusammenleben mit Hitler in Herzls Kopf zu suchen wäre. Herzl fragt die ihn Bedrängenden, ob sie von ihm erwarteten, dass er ihnen „alles, was in [s]einem Kopf herumschwirrt, erzähl[t]“ (II, 199). Hitler bestätigt, er wolle „genau das“ (ebd.). Es geht bei der stellvertretend durchgeführten Opferung Mizzis also um nichts weniger als ‚alles, was in Herzls Kopf herumschwirrt‘, um die Erinnerung des Juden im umfassendsten Sinn. Auch wenn Herzl vorerst gerettet wird, setzt die Bühnenhandlung diesem mnemozidalen Ansinnen auf der *Ebene des Dargestellten* nur eines entgegen: das liturgisch anmutende, aber auf vornehmlich immanente Wirkung abzielende Verzehren der Überreste Mizzis, das dem zukünftigen Überleben durch Stärkung der eigenen Kräfte dienen soll.

Menschlichkeit, sondern um Verbrechen gegen Menschen und damit gegen die Menschheit insgesamt am Beispiel einzelner Gruppen, etwa der Juden, gehe. Vgl. Arendt 1986, S. 324f.

⁵³¹ Heine 1994a, S. 16.

⁵³² Zu entsprechenden „Verdunkelungsbemühungen“ des historischen Hitler, der seine Vergangenheit und seine privaten Lebensumstände geheim hielt, vgl. Fest 1999, S. 41ff., hier S. 42.

⁵³³ Da das Verhältnis von geschichtlichem und religiösem Selbstverständnis im Judentum fundamental und unauflösbar ist, betrachtet die Geschichtstheologie den Holocaust als Mnemozid, d.h. als „Versuch, das Gedächtnis der Welt in Gestalt des Judentums auszulöschen“. Es gibt im Judentum drei dominante Formen von Erinnerung und Gedenken an diesen Mnemozid: das geschichtstheologische Denken, das liturgische Gedenken und die literarische Verarbeitung; vgl. Münz 1996, S. 153. Vgl. ferner Yerushalmi 1988; Münz, 1995; Weinrich 2000, S. 228-256, bes. S. 230-232.

Auf der *Ebene der Darstellung* allerdings konterkariert der Dramentext das mnemozidale Ansinnen Hitlers:⁵³⁴ Er erinnert nämlich auf spezifische Weise an den Urheber des Mnemo- und des Genozids. Das Drama trägt denselben Titel wie das pseudo-autobiographische Pamphlet des historischen Adolf Hitler, so dass allein der Titel auf einen sehr bekannten Prätext gleichen Titels verweist. Das Hitler-Buch *Mein Kampf*, idealisierende Selbstdarstellung Hitlers und ideologische Programmschrift des Nationalsozialismus, ja geradezu als ‚Bibel der Bewegung‘ zu bezeichnen, wird von Tabori nicht etwa durch Verbrennen im übertragenen Sinne, also durch gewaltsames Vernichten, der Erinnerung entzogen. Im Gegenteil: Tabori bedient sich des Buches gerade, um es zu dekonstruieren. Dabei wendet er vier verschiedene Strategien an:

- 1) Der Titel wird neu ‚besetzt‘, dem Prätext entwendet und dadurch des Sinns entleert, der dem Publikum geläufig ist – handele es sich dabei um konkretes Wissen über den Text oder um vage Assoziationen von polemisch-demagogischer Diktion, autoritativer Stellung im nationalsozialistischen Diskurs o.ä..⁵³⁵
- 2) Die auffälligen biographischen Lücken, die Hitlers *Mein Kampf* bezüglich der familiären Herkunft und der Wiener Jahre kennzeichnen, werden imaginativ ausgefüllt.
- 3) Die idealisierende Selbstdarstellung des historischen Adolf Hitler wird durch die Charakterisierung der Bühnenfigur Hitler unterlaufen. Die zweite und die dritte Strategie wirken dergestalt zusammen, dass das Hitler-Bild, das Taboris *Mein Kampf* entwirft, diametral dem Hitler-Bild von Hitlers *Mein Kampf* entgegengesetzt ist. Taboris Hitler ficht das Ideal des Führers an, der ehrlich und ordnungsliebend, zielstrebig und fleißig, künstlerisch begabt und umfassend gebildet, welterfahren und anderen Menschen, besonders Juden, geistig überlegen ist. Er verkörpert gerade die Negation dieses Leitbildes. Die einzige und umso auffälligere Übereinstimmung allerdings zwischen dem

⁵³⁴ Der Text bewahrt schon durch seine bloße Existenz die Juden, den Holocaust und auch den Versuch, die Erinnerung an den Holocaust auszulöschen, vor dem Vergessenwerden. Welche metadramatischen bzw. allgemeinen poetologischen Autoreflexionen der Text außerdem zu dieser seiner ‚Erinnerungsarbeit‘ enthält, wird im folgenden Abschnitt (3.c) dieser Untersuchung entfaltet.

⁵³⁵ Herzl sucht gemeinsam mit Lobkowitz nach dem passenden Titel für sein Buch (II, 149). Die Varianten, die erwogen werden, sind keineswegs „wahllos aus dem literaturhistorischen Wortschatz“ entnommen (Pott 1997, S. 255), sondern sie sind insgesamt als ‚Kippfigur‘ zu verstehen: Der erste Vorschlag „Mein Leben“ spricht noch das Leben im emphatischen Sinn an, der letzte, unmittelbar der Lösung „Mein Kampf“ vorausgehende Titel lautet „Ecce Schlomo“, verweist auf Passion und Tod Christi und wird wieder aufgenommen in der Opferung Mizzis und in Herzls Deutung derselben als Vorspiel zu seiner eigenen „Kreuzigung“ (II, 201). Dass es sich um zwölf Varianten handelt, legt die Assoziation mit der zwölf Jahre währenden NS-Herrschaft nahe, und spielt zudem auf die zwölf Stämme Israels an. Diese Anspielung lässt sich so deuten, dass prinzipiell die Ermordung aller Juden Ziel Hitlers bzw. des NS war. Innerhalb der Abfolge der vorgeschlagenen Titel lassen sich einzelne Stationen auf dem Weg zu diesem Ziel wiedererkennen: die Definition und Erfassung der Juden („Schlomo und die Detektive“), die Entrechtung („Schlomo ohne Eigenschaften“), die Nürnberger Rassegesetze („Schlomo und Julia“), die Ghettoisierung („Warten auf Schlomo“), der Krieg („Schlomo und Frieden“), die Vernichtung („Die letzten Tage der Schlomos“).

Selbstbild des historischen Hitler und Taboris Hitler liegt in der Aggression gegen Juden. Diese Eigenschaft wird von Tabori nicht dekonstruiert.

- 4) Tabori legt seiner Bühnenfigur Hitler Zitate aus dem Pamphlet *Mein Kampf* in den Mund. Indem diese aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen und als unangemessene Versatzstücke in den Dialog mit Herzl und Lobkowitz eingefügt werden, werden sie inhaltlich und kommunikationslogisch der Lächerlichkeit preisgegeben. Teilweise werden die Zitate auch stark verfremdet wiedergegeben, etwa wenn Hitler seine arische Abstammung beteuert (II, 154): „Mein Blut ist rein wie Treibschnee, ich entstamme einer Rasse zäh wie Leder, flink wie Krupp-Stahl, hart wie Windhunde.“ Die Permutation der Vergleichselemente lässt das Zitat aus Hitlers *Mein Kampf* noch erkennen, aber dieses entfaltet durch die neu entstehenden absurden Vergleiche eine komische Wirkung, so dass das Verlachen der Hitler-Figur zur Dekonstruktion des historischen Hitler beiträgt.

Indem er den Prätext *Mein Kampf* mit Hilfe der genannten Strategien dekonstruiert, stutzt Tabori Hitler, den Urheber des Massenmords, einerseits auf Lebensgröße zurecht, d.h. er entdämonisiert, ja rehumanisiert ihn – Hitler ist die einzige nicht-allegorische, ‚realisierte‘ Figur in diesem Theaterstück. Damit wird in *Mein Kampf*, anders als in den vorher entstandenen Holocaust-Dramen, gerade die Figur des Täters der „derealisierten Wirklichkeit“ entrissen. Tabori hat (spätestens in den 1970er Jahren) die Studie *Die Unfähigkeit zu trauern* von Margarete und Alexander Mitscherlich gelesen, in der Hitler als „eingekapseltes psychisches Introjekt“ beschrieben und die Meinung vertreten wird, dass „wir auch Hitler in uns selbst assimilieren, das heißt fortschreitend überwinden können“.⁵³⁶ Schon in *Hamlet in Blue*, also Mitte der 1970er Jahre, stimmte Tabori dieser These über die Notwendigkeit, Hitler in sich selbst zu erkennen und zu betrauern, ausdrücklich zu.⁵³⁷ Diese Idee erscheint in der ‚Realisierung‘ der Hitler-Figur im Stück *Mein Kampf* wieder. In einem Interview sagte Tabori dazu: „Ganz radikal gesprochen: Man kann einen Hitler nur bewältigen, wenn man diese Züge in sich erkennen läßt.“⁵³⁸ Mit der Rehumanisierung des erst vergötterten, dann verteufelten historischen Adolf Hitler in Gestalt der Bühnenfigur weist Tabori zu dieser Bewältigung einen Weg.

Auf der anderen Seite betont Tabori Hitlers aggressiven Antisemitismus und führt mit der drastischen Schlachtszene das Brutalitätspotential der verbalen Aggression eindrücklich vor Augen. In der historischen Wirklichkeit war die Verbrennung von Büchern das Vorspiel zur Verbrennung von Menschen. In Taboris Drama ist die Verbrennung des Huhns das

⁵³⁶ Mitscherlich/Mitscherlich 1977, S. 60, dort Fußnote 1.

⁵³⁷ Vgl. Tabori 1975/76, S. 130f.

⁵³⁸ Tabori nach Palm/Voss 1987, S. 130. – Ähnlich in Müry 1988: „Es ist mein Hitler. Ist Hitler in mir.“

Vorspiel zur Verbrennung der Juden, zum Holocaust, zum ‚Brandopfer‘. Doch Tabori ‚vergilt‘ den auf der Ebene des Dargestellten angesiedelten Mnemo- und Genozid nicht durch aggressive Zerstörung des Buches, in dem das mörderische Programm formuliert ist, sondern rehumanisiert auf der Ebene des Dargestellten den Urheber des Buchs und dekonstruiert dieses Buch zugleich auf der Ebene der Darstellung.

c. Von der Farce zur Tragödie

Das Drama *Mein Kampf* trägt die Gattungsbezeichnung ‚Farce‘. Über das Verfahren der Konnotation weist diese Bezeichnung darauf hin, dass dem Essen zentrale Bedeutung innerhalb des Dramas zukommt, denn der Begriff ‚Farce‘ wird im gastrosophischen Diskurs verwendet für eine aus rohem oder gegartem Fleisch, Geflügel, Wild oder Fisch und Gewürzen, Sahne, Butter, Eiern oder anderen Zutaten angerührte Masse zum Füllen (Farcieren) von Fleisch, Geflügel, Wild oder Fisch.

Die vorliegende, von der Zentralität des Essens ausgehende Interpretation des Dramas hat schon nebenher darauf hingewiesen, dass Hitlers Verstopfung, das chronische, obstipative Angefülltsein seiner Därme, sich metaphorisch als Farce bezeichnen lässt. Diesem Aspekt ist im Zusammenhang mit poetologischen Überlegungen weiter nachzugehen. Denn Hitler wird charakterisiert als jemand, der sich im buchstäblichen und übertragenen Sinn nicht ‚ausdrücken‘ kann: Weder schafft er es, seine Därme zu entleeren, noch kann er sich sprachlich angemessen ausdrücken im Dialog mit Herzl und Lobkowitz. Gefühle kann Hitler ebensowenig ausdrücken: Weder lacht er (über Herzls Witze oder gar über sich selbst), noch konnte er beim Begräbnis seiner Mutter weinen. Anstelle von Tränen „drückte“ er „nur ein[en] feuchte[n] Wind“ hervor (II, 182).

Zur physiologischen, sprachlichen und emotionalen Unfähigkeit sich auszudrücken kommt die künstlerische Unfähigkeit des Mächtigen-Künstlers hinzu, denn seine Bilder dürften den Reaktionen Herzls und Lobkowitzens zufolge von überaus mäßiger Qualität sein (vgl. II, 157f.). Hitlers künstlerisches Programm wird von ihm selbst mit dem Begriff „[e]ine Art radikaler Realismus“ (II, 157) umschrieben. Dieser radikale Realismus kennzeichnet aber offenbar nicht nur Hitlers minderwertige Aquarelle, sondern ist auch als Folge seines künstlerischen Unvermögens und als politisches Programm zu werten. Dass es der Figur Hitler an künstlerischem Talent mangelt, lässt sich unter anderem an seiner Unfähigkeit erkennen, Herzls poetische Geschichten allegorisch zu deuten. Die Geschichte von der wahren Liebe etwa vermag Hitler nur wörtlich zu verstehen, so dass er von Herzl als Liebesbeweis verlangt, er möge ihm die Füße waschen (vgl. II, 185). Als politisches

Programm gewinnt der ‚radikale Realismus‘ dadurch an Kontur, dass die ja nicht nur verwerflichen, sondern auch schlicht unrealistisch klingenden Visionen der Schaffung von ‚Lebensraum‘ (etwa: „ich bin ganz vernarrt in die Idee, daß man [...] alle diese Schrumpfmenschen am Rande aufreihen könnte und – pfffl! – runterpusten könnte“; II, 169) – wie das Publikum weiß – in der historischen Wirklichkeit umgesetzt wurden, durch ‚radikale Realisierung‘, wie man in Anlehnung an den programmatischen Ausdruck formulieren könnte. Dass Taboris Hitler die gegenüber Herzl geäußerten Gewaltfantasien umzusetzen entschlossen ist, macht noch innerhalb der Dramenhandlung unmissverständlich die Schlachtung Mizzis deutlich.

Dass Tabori seiner Bühnenfigur Hitler dieses Programm in den Mund legt, diskreditiert auf einer Metaebene ‚realistische‘ Darstellungsweisen überhaupt und radikale zumal. Damit wird die grundsätzliche Frage berührt, auf welche Weise man den Holocaust darstellen kann und soll, zumal die früher entstandenen taborischen Holocaust-Stücke zum Zwecke der Vermenschlichung der Opfer gerade eine ‚realisierende‘ Darstellung der jüdischen Figuren betrieben. Anders verhält es sich mit dem vor der Shoah spielenden Stück *Mein Kampf*.⁵³⁹ Während der ‚radikale Realismus‘ des Mächtetern-Künstlers Hitler abgewiesen wird, erfährt Herzls künstlerisches Programm eine implizite Aufwertung. Gegen die graue Wahrheit, auch die der Shoah, kann die bunte Lüge gesetzt werden, die im Zusammenhang mit der Shoah ebensowenig zwangsläufig verharmlosend oder eskapistisch zu sein braucht wie Herzls Lügengeschichten. Das beweist das Drama *Mein Kampf* als Ganzes: Die einzelnen Elemente, Phasen und Umstände der Dramenhandlung sowie die Figuren (außer Hitler) sind eindeutig nicht als historisch echte, quasi-dokumentarisch oder auch nur ‚realistisch‘ auf die Bühne gehobene Personen gekennzeichnet, sondern gerade als Fiktion ausgewiesen, als allegorisch erkennbar. Über die Vorgeschichte des Holocaust, insbesondere über Hitlers Werdegang, ‚realistisch‘ zu schreiben, könnte allerdings auch nichts anderes heißen als ein Dokumentarstück oder ein Geschichtsdrama zu schreiben. Beides ist Taboris Sache nicht, daher erfindet er – anders als für seine Post-Shoah-Stücke – allegorische Figuren und eine allegorische Handlung. Nichtsdestoweniger macht diese Fiktion, auch durch ihre komischen Elemente hindurch, das Schreckliche nie vergessen, sondern erinnert sogar auf besonders drastische Weise in der Schlacht- und Kochszene daran.

⁵³⁹ Den Widerspruch zwischen Taboris früher geäußelter Theaterprogrammatik und der Figurengestaltung in *Mein Kampf* hat in Bezug auf Schlomo Herzl auch Thomas Rothschild gesehen: „Dieser Jude auf der Bühne ist nicht der Jude der Realität, [...] er ist die leibhaftig gewordene Projektion. Er ist künstlich – und damit im Widerspruch zu Taboris programmatischer Absage an die Künstlichkeit im Theater.“ (Zit. nach Guerrero 1999, S. 54) Rothschilds Aussage über Herzl lässt sich auf alle Figuren übertragen, mit der Ausnahme Hitlers.

Taboris *Mein Kampf* stellt mit der Wahl der Gattungsbezeichnung ‚Farce‘ (und eben nicht Dokumentarstück oder Geschichtsdrama) auch die Frage nach der angemessenen Gattung zur Darstellung der Judenvernichtung, wenn man – wie es hier abschließend geschehen soll – ‚Farce‘ denotativ als Gattungsbegriff auffasst. Sandra Pott vertritt die Auffassung, dass Tabori bei der Umarbeitung der Prosafassung von *Mein Kampf* zur Dramenfassung den Untertitel ‚Farce‘ unplausibel gemacht und daher später zur Gattungsbezeichnung ‚theologischer Schwank‘ ‚revidiert‘ habe.⁵⁴⁰ Im Widerspruch zu dieser Deutung geht die vorliegende Interpretation davon aus, dass die gattungspoetologischen Reflexionen in *Mein Kampf* belegen, dass der Begriff ‚Farce‘ keineswegs zurückzunehmen ist, ja dass er den Charakter des in Frage stehenden Dramas besonders umfassend und treffend zu benennen vermag. Das hat drei Gründe: Zum einen deutet er grundsätzlich auf die Zentralität des Kulturthemas Essen in diesem Holocaust-Stück hin, zum zweiten auf die Verstopfung Hitlers, für die es nur eine ‚Endlösung‘ geben kann, und drittens wird der Begriff der Farce innerhalb des Dramentextes in Beziehung gesetzt zu anderen gattungstheoretischen Reflexionen. Wie die Bezeichnung ‚Farce‘ in Taboris *Mein Kampf* genau zu verstehen und warum sie angemessen ist, soll im Folgenden durch die Einordnung der Bezeichnung in den autoreflexiven, gattungspoetologischen Kontext gezeigt werden.

Neben der ‚Farce‘ im Untertitel wird innerhalb der Figurenrede von *Mein Kampf* eine andere komische und dramatische Gattung explizit thematisiert, nämlich die ‚commedia‘, was sowohl Spiel oder Drama im Allgemeinen als auch Komödie im Besonderen bedeuten kann. Nachdem Mizzi geschlachtet ist und die Hetzjagd auf Herzl begonnen hat, erscheint Frau Tod zum zweiten Mal und gebietet dem einer „Klamottenjagd“ (II, 201) ähnelnden Treiben Einhalt mit den Worten:

FRAU TOD: Finita la commedia.

HITLER: Was heißt das auf deutsch?

FRAU TOD: Das Spiel ist aus. (II, 202)

In diesem vordergründig wegen Hitlers ungebildeter Nachfrage komischen Dialog verbergen sich doppelbödige intertextuelle Anspielungen auf Albert Camus‘ Drama *L‘état de siège*, das zahlreiche inhaltliche Parallelen zum Roman *La peste* aufweist und wie dieser als Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus gedeutet worden ist. In *L‘état de siège* treten ein Offizier und seine Sekretärin in einem Dorf auf. Der Mann entpuppt sich als die Pest, die Frau als der Tod. Sie streicht aus ihrem Notizheft Namen, was zum Tod der

⁵⁴⁰ Pott 1997, S. 264. Pott stellt im Vergleich von Prosa- und Dramenfassung vier Tendenzen fest, die den dramatischen Text in ihren Augen weniger farcenhafte als den Ausgangstext erscheinen lassen: Entphysiologisierung, Entsexualisierung, Entbrutalisierung und Entintellektualisierung (vgl. Pott 1997, S. 257-264). – Jörg Thuncke kommt hingegen zu dem Schluss, dass es sich „bei Taboris *Mein Kampf* um eine vielschichtige, u.a. auch mit *volksstückhaften Elementen* reichlich durchsetzte, effektvolle Farce handelt“ (Hervorhebung i.O.). Thuncke 1993, S. 265.

entsprechenden Personen führt. Dass Tabori in spiegelverkehrter Weise die Figuren-Konstellation Camus‘ aufnimmt, zeigt sich im 4. Akt von *Mein Kampf*, bei Frau Tod’s erstem Auftritt im Männerwohnheim. Sie kommt in Begleitung eines Sekretärs und hat eine Namensliste mit den abzuholenden Opfern bei sich.⁵⁴¹ Bei Camus steht am Beginn der Handlung der Satz „La comédie va commencer.“, bei Tabori steht am Schluss die Aussage „Finita la commedia.“ Wenn Frau Tod für Hitler übersetzt: „Das Spiel ist aus.“, dann impliziert dies, dass nun der blutige Ernst folgen wird.

Dieser Äußerung folgt der Abgang von Frau Tod mit ihrem neugewonnenen Gehilfen Hitler, die poetologisch zu deutende Aussage „Alle guten Geschichten enden mit dem Tod.“ und eine negative, an Herzl gerichtete Verheißung (ebd.): „Armer Schlomo, wenn Sie wüßten, was kommt!“ Die negative Verheißung führt Frau Tod aus, indem sie aus dem Buch Hesekeil zitiert:

Und Gott, der Herr, sprach: Feuer wird an dich gelegt werden. Jeden grünen Baum und jeden dünnen Baum wird es in dir verzehren. Seine lodernde Flamme wird nicht erlöschen. Alle Gesichter sollen von ihr versengt werden, vom Süden bis zum Norden. Feuer, Feuer und du wirst die von den Flammen verzehrten Körper beneiden, die dein Zimmergenosse entzünden wird. (ebd.)

Diese letzten Äußerungen von Frau Tod lassen die zuvor in diesem Drama phasenweise fast dominante Komik vollständig hinter sich.⁵⁴² Sie machen deutlich, dass die grausige Opferung Mizzis bloß – um im Bild zu bleiben und zugleich das Heine-Wort von der Bücherverbrennung aufzunehmen – das „Vorspiel“ für das zukünftige, ungleich grausigere Massaker ist. In der Tat, der Abgang von Frau Tod mit Hitler beseitigt alle Zweifel: Das Spiel ist aus, der blutige Ernst wird folgen. Nicht einmal der Witz, den Lobkowitz am Ende erzählt, vermag Herzl noch zum Lachen zu reizen.⁵⁴³ Was nach dem Drama *Mein Kampf*, nach dem Spiel, folgt, ist die Negation von Spiel, Komik, Komödie: die ‚Tragödie‘ des jüdischen Volkes, die Shoah.

Eine geschichtsphilosophische Vorstellung von Karl Marx kann für Geschichte re-inszenierende Dramen wie *Mein Kampf* Bedeutung gewinnen:

⁵⁴¹ Spiegelverkehrt ist die Figurenkonstellation insofern, als bei Tabori Frau Tod die Vorgesetzte des Sekretärs ist. Man beachte auch die Umkehrung der *gender*-Merkmale: Bei Camus entpuppt sich ein Mann als „La Peste“, bei Tabori enthüllt eine Frau ihre Identität als „Die Tod“, deren grammatisches Geschlecht eigentlich männlich sein müsste. Vgl. Camus 1963a; vgl. ferner: Bialostocki 1988; Guthke 1997, S. 237f.

⁵⁴² Zu Taboris Verständnis von Humor und Komik und zur Funktion dieser Darstellungsmittel in *Mein Kampf* vgl. Dahlke 1997, S. 145-154; Höyng 1998b; Feinberg 1999, S. 257-261; Strümpel 2000, S. 136-146.

⁵⁴³ Herzl „weint“, nachdem er den Witz gehört hat (II, 203). Der Witz handelt von einer Prinzessin, die einen Vampir durch ihr Kreuzifix abwehren will. Doch der Vampir, für die Zuhörer aufgrund der antijüdischen, ikonographischen Tradition und seines ‚Jiddelns‘ unschwer als Jude zu erkennen, lässt sich, eben weil er Jude und nicht Christ ist, nicht abschrecken: „SVET GORNISCHT HELFEN.“

Hegel bemerkte irgendwo, dass alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen, das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.⁵⁴⁴

Tabori thematisiert diese Vorstellung implizit, wenn er sein Drama eine Farce nennt: *Mein Kampf* ist als Umkehrung dieser Denkfigur zu verstehen, insofern der auf der Bühne vorgeführten Farce gemäß ihrer inneren zeitlichen Logik die Tragödie nachfolgt(e). Peter von Becker hat den geschickten und tiefsinnigen Einsatz der Prä-Shoah-Situation zur Darstellung der Shoah durch Tabori in eine treffende Formulierung gekleidet: „[Tabori] erfindet zu Brechts *Arturo Ui* und Chaplins *Großem Diktator* den fehlenden dritten Akt – und tarnt ihn, Kunststück, als Ouvertüre.“⁵⁴⁵

Mit der Marxschen Vorstellung von der empirischen Abfolge großer weltgeschichtlicher Tatsachen zuerst in tragischer, dann in farcenhafter Form lässt sich auch das dem Drama vorangestellte Motto verbinden, das Tabori bei Hölderlin entlehnt hat: „Immer spielt ihr und scherzt? ihr müßt! o Freunde! mir geht dies / In die Seele, denn dies müssen Verzweifelte nur.“ Die Entstehung von Spiel und Scherz aus der Verzweiflung findet man in *Mein Kampf* auf zwei Ebenen wieder: innerhalb der Dramenhandlung als Sublimierung der grauen Wahrheit zur bunten Lüge durch Herzl und auf der Ebene der Darstellung in Taboris Entscheidung, komische Mittel zur Auseinandersetzung mit dem Holocaust zu wählen. Das scherzhafte Spiel mit dem Schrecklichen ist in *Mein Kampf* wie in Taboris sonstigem Schaffen aus der Notwendigkeit geboren, mit der Katastrophe umgehen zu müssen, „denn Witze sind nichts anderes als überrumpelte Katastrophen“.⁵⁴⁶ Allerdings bleibt es in der Farce *Mein Kampf*, die tatsächlich wesentlich komischer ist als alles Komische in den vorher entstandenen Stücken Taboris, nicht allein bei der Komisierung,⁵⁴⁷ wie die vorliegende Interpretation gezeigt hat: Taboris Witz kommt aus der Katastrophe und kippt in dieselbe zurück.

⁵⁴⁴ Marx 1982, S. 115.

⁵⁴⁵ Von Becker 1994a, S. XI.

⁵⁴⁶ Tabori 1993a, S. 185.

⁵⁴⁷ Um die Frage zu klären, inwiefern sich *Mein Kampf* als Farce verstehen lasse, arbeitet Sandra Pott vor allem die Komisierungstendenzen heraus, etwa bei der Figurendarstellung und beim Umgang mit Prätexten. Interessanterweise bezieht sie sich oft auf dieselben Belegstellen wie die hier vorgestellte Interpretation, übersieht dabei aber die – wie ich gezeigt habe – durchgängig zur Komik hinzutretenden, ernsthaften Aspekte der Holocaust-Darstellung. Meine Deutung der auch bei Pott angeführten Textstellen versteht sich daher erstens im Detail als Ergänzung der Pottschen Interpretation und zweitens auf der Ebene des Resümees als Widerlegung von Potts Schlussfolgerung, Tabori habe die Gattungsbezeichnung für die Dramenfassung bewusst revidiert. Denn dafür besteht angesichts der vielschichtigen und offenkundig vielschichtig genutzten Denotations- und Konnotationenpotentiale des Begriffs kein Anlass. (Vgl. Pott 1997)

V. *Die Ballade vom Wiener Schnitzel*: Ein köstlicher Leichenschmaus

Es gibt [...] keine jüdische Wahnvorstellung; unsere Ängste sind real, sie sitzen in unseren Eingeweiden. (Tabori)⁵⁴⁸

Alpträume sind so notwendig wie der tägliche Triumph unserer Därme. (Tabori)⁵⁴⁹

Als 1996 in Wien *Die Ballade vom Wiener Schnitzel* uraufgeführt wurde, äußerten die Rezensenten sich eher verhalten über die Qualität des Stücks und über seine Inhalte.⁵⁵⁰ Von literaturwissenschaftlicher Seite sind bisher ebenfalls nur (wenige) verlegen-ratlose bis ablehnende Äußerungen zu verzeichnen.⁵⁵¹ Die inhaltlichen Einwände lassen sich wie folgt zusammenfassen. Die *Ballade* betreibe „ein heikles Spiel: Sie droht ihr Thema [d.i.: das Verfolgungstrauma des Überlebenden] der Verharmlosung preiszugeben, indem sie reale Ängste als bloßen Wahn darstellt und Geschichte als etwas weit Zurückliegendes, an das sich nur noch das kranke Opfer erinnert.“⁵⁵² Die offenkundige Verlegenheit der Tabori-Forschung, die mit diesem Stück nicht viel anzufangen weiß und neben der ‚Verharmlosung‘ des Verfolgungstraumas und antisemitischer Tendenzen in den 1990er Jahren die Disparatheit⁵⁵³ der fünf „peinlich-langweilige[n] Szenen“⁵⁵⁴ moniert, verwundert allerdings nicht, wenn man bedenkt, dass das eigentliche Thema der *Ballade* noch gar nicht erkannt worden ist. Es geht in diesem Stück nämlich um einen autobiographischen, selbstkritischen Rückblick des Autors und Regisseurs Tabori auf 25 Jahre Leben und Theaterschaffen.

Die *Ballade* ist in zweifacher Hinsicht auf das Jahr 1994 zurückzudatieren: Das Stück ist bereits in diesem Jahr entstanden und zwei Jahre lang bis zur Premiere dem Wiener Publikum immer wieder angekündigt worden;⁵⁵⁵ zudem spielt die Handlung explizit im Jahr

⁵⁴⁸ Tabori 1981a, S. 25.

⁵⁴⁹ Tabori 1984.

⁵⁵⁰ Vgl. die Zusammenfassung in: Guerrero 1999, S. 67-72; vgl. ferner Kronsbein 1996; Krontorad 1996a; Krontorad 1996b; Reiter 1996; Spengler 1996; Stadelmaier 1996; Sucher 1996a; Wille 1996.

⁵⁵¹ Über eine (zudem nicht ganz korrekte) Paraphrase kommt Brigitte Marschall nicht hinaus: Marschall 1998, S. 36f. – Hans-Peter Bayerdörfer widmet der *Ballade* gerade einmal zwei Fußnoten: s. Bayerdörfer 1997, S. 25, Fußnote 57, und S. 29, Fußnote 66.

⁵⁵² Strümpel 2000, S. 187. – Auch Strümpel räumt der *Ballade* nicht mehr als zwei Absätze in seiner Arbeit ein (S. 186f.).

⁵⁵³ So besonders Sucher 1996a.

⁵⁵⁴ Reiter 1996.

⁵⁵⁵ Vgl. ebd.

1994.⁵⁵⁶ Bedeutsam ist diese Rückdatierung im Zusammenhang folgender Überlegungen: Mit der *Ballade* schließt sich der autobiographische Bogen, der 1969 durch die deutsche Erstaufführung der *Kannibalen* eröffnet worden ist, als Tabori einem deutschsprachigen Publikum sein erstes Holocaust-Drama präsentiert hat. „Das ist jetzt fünfundzwanzig Jahre her“ (I, 14), sagt Hirschler in den *Kannibalen* über das zu rekonstruierende Ende von Onkel Tabori in Auschwitz. Die gleiche Zeitspanne ist im Jahr 1994 seit dieser ersten autobiographischen Spurensuche vergangen; der Mord an Taboris Vater jährt sich also zum 50. Mal.⁵⁵⁷ Damit gehört die *Ballade*, wie das Stück *Jubiläum*, in ein ‚Jubiläum‘⁵⁵⁸.

Auf die beiden genannten Dramen, *Die Kannibalen* und *Jubiläum*, bezieht sich *Die Ballade vom Wiener Schnitzel* nicht nur thematisch in deutlicher Weise zurück: Die Referenzen betreffen auch das Dramenpersonal, Schauplätze, den Einsatz von Geräuschen, ja sogar Handlungsphasen, Motive und Formulierungen in den Repliken bis ins Detail hinein. Diese Besonderheit und der Umstand, dass *Die Ballade vom Wiener Schnitzel* das (zumindest bisher) letzte abendfüllende Holocaust-Drama von Tabori ist,⁵⁵⁹ mögen als erste Indizien für meine These gewertet werden: Tabori reflektiert und bilanziert 50 Jahre nach der Shoah persönliche Erfahrungen und professionelle Verarbeitungsversuche – als Sohn eines Auschwitzopfers und als Theatermacher – und er schließt mit seinem Lebensthema ab. Die folgenden Ausführungen werden die auto-intertextuellen Referenzen des Stücks auf frühere taborische Prosa- und Dramentexte sowieso auf paratextuelle Äußerungen (besonders Interviews aus der Entstehungszeit der *Ballade*) untersuchen,⁵⁶⁰ um dies zu belegen. Dem Essensthema wird dabei besondere interpretatorische Aufmerksamkeit zu widmen sein, weil sich an seiner Verwendung zeigen lässt, dass die *Ballade* einen kathartischen Prozess gestaltet, durch den die jahrzehntelang ‚unverdaute Trauer‘ schließlich bewältigt wird.

1. Gastronomiekritik, Theaterkritik, Selbstkritik

Die zentrale Figur der selbstkritischen Retrospektive ist der jüdische Restaurantkritiker Alfons Morgenstern. In seiner Person sind qua Abstammung und qua Profession die

⁵⁵⁶ Vgl. Tabori 1996a, S. 48.

⁵⁵⁷ Nicht 60 Jahre, wie Strümpel (2000, S. 186) irrtümlich meint, sind nämlich im Jahr 1994 seit der Shoah, insbesondere seit der Ermordung der ungarischen Juden, vergangen, sondern 50 Jahre.

⁵⁵⁸ Zur Bedeutung und zu den Implikationen des Begriffs ‚Jubiläum‘ vgl. meine Interpretation von *Jubiläum*, Kap. III im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit.

⁵⁵⁹ Seit dem Erscheinen der *Ballade* befasst Tabori sich nur noch in Einaktern wie etwa in (der ebenfalls mit der Verbindung des Holocaust- und des Essensmotivs spielenden Szene) *Café* aus der Zusammenstellung mit dem Titel *Die letzte Nacht im September* (Uraufführung 10. Januar 1997 im Akademietheater Wien) mit diesem zweieinhalb Jahrzehnte lang dominanten Thema seiner Theaterarbeit.

⁵⁶⁰ Der Begriff ‚Auto-Intertextualität‘ stammt von Manfred Pfister (1985) und bezeichnet das Phänomen, dass ein Autor Elemente bzw. Strukturen aus früheren eigenen Texten aufnimmt, die insofern als Quellen für

Themen miteinander verbunden, die in Taboris Theaterstücken und Regiearbeiten in prägnanter, produktiver Weise verschränkt sind: die *conditio judaica* nach dem Holocaust und das Essen. Eine solche Figur ist prinzipiell dazu geeignet, die Kombination dieser beiden Aspekte innerhalb des taborischen Œuvres zusammenfassend darzustellen oder neu auszurichten. Dass und inwiefern letzteres der Fall ist, soll im Folgenden detailliert gezeigt werden.

a. Präfigurationen des Kritikers Morgenstern in kurzen Prosatexten Taboris

Morgenstern ist nicht die erste Kritikergestalt in Taboris Texten, aber die erste explizit jüdische. Von Theater- und von Gastronomiekritikern, deren charakterliche sowie beruflich-funktionale Eigenschaften mitunter austauschbar erscheinen, handelt eine Reihe von kurzen Prosatexten. *Les Gourmets* und *Der Tod eines Kritikers* porträtieren Kritikergestalten, denen Morgenstern in vielerlei Hinsicht ähnelt. Da er vor dieser Folie als Figur besser verständlich wird, befasst sich der vorliegende Exkurs mit den Morgensternschen ‚Vorläufer-Figuren‘ aus den Prätexten.⁵⁶¹

Les Gourmets entwirft ein negatives Bild von den titelgebenden Feinschmeckern, bevor im Schlussteil des Textes der Theaterkritiker Peter von Becker als positives Vorbild von der negativen Folie abgehoben wird. Das Negativbild weist zahlreiche Ähnlichkeiten mit Alfons Morgenstern auf. Der Text setzt unvermittelt mit dem Personalpronomen ‚sie‘ ein, das sich auf die Titelfiguren bezieht, und erläutert, ‚sie‘ seien „wie die gefürchteten Inspektoren des Guide Michelin, um uns mit einem Stern zu bedenken oder auch nicht.“⁵⁶² Die besagten Personen haben demnach einen anderen, nicht näher bezeichneten Beruf – tatsächlich geht es ja um Theaterkritiker, was indessen an keiner Stelle des Textes explizit gemacht wird. Aber schon vom zweiten Satz an werden sie so charakterisiert, als seien sie eben doch Gastronomiekritiker.⁵⁶³ Folgende Merkmale zeichnen die Gourmets aus: Sie „haben nicht nur Geschmack, sie machen ihn auch“, sie sind altmodische „Apostel der Haute Cuisine“ und wenden sich gegen Experimente mit ‚Küchenklassikern‘ wie etwa mit der „Forelle Müllerin“. Ihr Beurteilungsmaßstab leitet sich von „vergangene[n]

diese Referenzen anzusehen sind. – Für den Hinweis auf diesen Begriff und die zugehörige Forschungsliteratur danke ich Joachim Eberhardt, Tübingen.

⁵⁶¹ Die beiden genannten Texte sind abgedruckt in Tabori 1993a, S. 149f. u. S. 167-175. In diesem Band findet man darüber hinaus die Texte *Die ganze Welt ist Bühne*, *Geschmacksfragen*, *Die hohe Kunst, blöd zu sein* und *Liebe deine Kritiker wie die sich selbst* sowie einen Leserbrief an *Theater heute*, in denen ebenfalls mit der Vermischung funktionaler Aspekte von Gastronomie- und Theaterkritikern gespielt wird. Die Implikationen dieser Vermischung können allerdings im Rahmen des vorliegenden Kapitels nicht für jeden Einzeltext berücksichtigt werden, so dass exemplarisch *Les Gourmets* und *Der Tod eines Kritikers* analysiert werden.

⁵⁶² Tabori 1993a, S. 149.

⁵⁶³ Auf diese subtile Verschiebung sei an dieser Stelle nur am Rande hingewiesen; der stillschweigende Bildfeldwechsel wird im weiteren Gedankengang dieses Kapitels gedeutet.

Ruhmestaten“ ab. Sie „essen allein“ und leiden an charakteristischen Berufskrankheiten, nämlich an „chronischer Verstopfung und abgestumpftem Gaumen“.⁵⁶⁴

Ein ähnliches Bild entwirft der als Nachruf verfaßte Text *Der Tod eines Kritikers* von dem fiktiven Restaurantkritiker André de St. Bœuf,⁵⁶⁵ dem wiederum ein Antagonist in Gestalt des „gastronomische[n] Guerillero“ Joe Palucca entgegengestellt wird.⁵⁶⁶ Auch in diesem Text kontrastiert Tabori also zwei Konzeptionen der Gastronomie- bzw. Kunstkritik, von denen in Bezug auf Alfons Morgenstern abermals die ‚altmodische‘ Seite von Belang ist: „Sein Leben lang verteidigte er [André de St. Bœuf] mit unerbittlicher Integrität die Hochkultur gegen die bedrohlichen Einfälle von Barbaren und Scharlatanen“.⁵⁶⁷ Das elitäre Bewusstsein und die konservativen Ansprüche des Kritikers kommen unter anderem darin zum Ausdruck, dass er ein Manifest mit dem Titel „Tod den Teebeuteln“ verfasst und sich als Experte für das Wiener Schnitzel profiliert hat:

Was er nicht über Wiener Schnitzel wußte, war es nicht wert, zu wissen [sic!], sei es der korrekte Farbton und Umfang der Panierung oder der sozialgeschichtliche Hintergrund des Gerichts, wie es seinen Weg aus der besetzten Lombardei in die Walzermetropole gefunden hat.⁵⁶⁸

Aus seiner „enzyklopädische[n] Bildung“⁵⁶⁹ leitete der Kritiker seine Erwartungen an die Gerichte ab und verurteilte alle Abweichungen von der solchermaßen gesetzten Norm. Dies wird in der Reaktion auf eine falsch zubereitete Forelle Müllerin deutlich, denn der Kommentar des André de St. Bœuf lautete: „[...] wir lieben unsere Klassiker und möchten sie gerne wiedererkennen.“⁵⁷⁰ Wie die allein essenden Gourmets reiste André de St. Bœuf „incognito“ und „wurde selten von seinen Opfern erkannt“.⁵⁷¹

Die negative Beurteilung des St. Bœuf muss in diesem Text – anders als in *Les Gourmets* – indirekt vom Leser erschlossen werden, weil der Text in Form einer Denkschrift durch einen Adepten verfasst ist. Das an einen der „gefürchtetsten Kritiker unserer Zeit“⁵⁷² erinnernde Ich rühmt zwar den Konservativismus des Geschmacks und bekennt sich zu den Auffassungen seines Vorbilds, aber der gepriesene „Meister“⁵⁷³ selbst hat sich kurz vor seinem Tod von seinen eigenen elitären Idealen abgewendet.⁵⁷⁴ Dazu hat offenkundig die

⁵⁶⁴ Alle Zitate in: Tabori 1993a, S. 149.

⁵⁶⁵ Der Name St. Bœuf spielt auf den französischen Literaturkritiker Charles-Augustin Saint-Beuve an; er ist als sprechender Name ins Kulinarische (bœuf – Rind) transformiert.

⁵⁶⁶ Tabori 1993a, S. 167-175, hier S. 171.

⁵⁶⁷ Tabori 1993a, S. 167.

⁵⁶⁸ Tabori 1993a, S. 167f.

⁵⁶⁹ Tabori 1993a, S. 167.

⁵⁷⁰ Tabori 1993a, S. 169.

⁵⁷¹ Tabori 1993a, S. 170.

⁵⁷² Tabori 1993a, S. 167.

⁵⁷³ Tabori 1993a, S. 170.

⁵⁷⁴ Im Übrigen unterliegt auch der Adept offenkundig dem Einfluss des Antagonisten Palucca, wenn er etwa bei seinem letzten Treffen mit dem Meister ein „Thunfischbrötchen“ in einem Café bestellt, das eindeutig

„Berufskrankheit kulinarischer Kritiker – eine nicht operierbare Geschwulst am Zwölffingerdarm“,⁵⁷⁵ verbunden mit einem abgestumpften Gaumen,⁵⁷⁶ beigetragen.

Wie im Fall der Gourmets schöpft die Charakterisierung St. Bœufs abwechselnd aus den bildspendenden Feldern der Gastronomie- und der Kunstkritik. André de St. Bœuf wird zwar als Experte für „Kunst“⁵⁷⁷ eingeführt, den dann folgenden Berichten entsprechend war er aber als Restaurantkritiker tätig. Seine Kritikertätigkeit hat er indessen nicht auf die ‚Koch-Kunst‘ beschränkt, sondern zu einer allgemeineren pessimistischen Kulturkritik aus konservativem Geist ausgeweitet. Dies illustriert die fortwährende Vermengung von Beispielen gastronomischen und kulturellen Verfalls:

Es ist alles vorbei [...]. Nach der Bastille und dem Winterpalast ist es jetzt das Ritz. Die Milch zum Kaffee wird in einem dieser grauvollen Plastikcontainer serviert [...]. Zum Frühstück Cornflakes! Und der Kellner, irgend so ein Flüchtling aus dem Busch, wärmt seinen Daumen im Rührei. Man hat mir erzählt, daß der Ring als marxistischer Comic strip aufgeführt wird, was früher einmal als Mayonnaise in Flaschen angeboten wurde, ist zu einem Apothekerspuk verkommen, der sich auf einem Lachs niederläßt, der in einer Samenbank gezeugt wurde. Faust ist nur noch eine Ménage à trois, Desdemona paradiert im Bikini, und Bouillabaisse ist nur noch ein anderes Wort für eine Art von Abfall, den die Katze hereinschleppt.⁵⁷⁸

Der von diesem Vorreiter der „neokonservativen Ästhetik“⁵⁷⁹ konstatierte Niedergang betrifft Politisch-Geschichtliches (Bastille, Winterpalast, marxistisch) ebenso wie Kulinarisches (Milch aus Plastikbüchsen, Cornflakes) und Kulturelles, insbesondere in Hinblick auf das Theater (Wagners *Ring* als Beispiel aus dem Bereich des Musiktheaters; Goethes *Faust*, Shakespeares *Othello*). Nebenbei klingen aus den Worten des elitären Chauvinisten⁵⁸⁰ Vorstellungen von einem durchaus auch biologistisch zu fassenden Dekadenz-Verständnis (Samenbank, Abfall) und antiamerikanische (Cornflakes, Comicstrip) sowie rassistische (Flüchtling aus dem Busch) Untertöne heraus.

Die taborischen Prosatexte über Gastronomiekritiker enthalten zwei Kerngedanken, die für das Verständnis der *Ballade* nutzbar gemacht werden können: Erstens zeigt sich, dass das Einzelgericht grundsätzlich auf einen kulturellen Gesamtzusammenhang zu beziehen ist, der für seine Beurteilung maßgebend sein kann. Dieser Gedanke spielt, wie zu zeigen sein wird, in Bezug auf das titelgebende Gericht der *Ballade vom Wiener Schnitzel* eine bedeutende

nicht der Haute Cuisine, sondern der Essenphilosophie des „Paluccanismus“ zuzurechnen ist (Tabori 1993a, S. 173).

⁵⁷⁵ Tabori 1993a, S. 173.

⁵⁷⁶ André de St. Bœuf über seine Befindlichkeit kurz vor seinem Tod: „Ich habe aufgehört, zu fühlen, das heißt, zu schmecken. Mein Zunge ist verödet wie der späte Beckett. Ich könnte nicht einmal mehr zwischen einer Weihnachtsgans und einem Kaugummi unterscheiden. Meine Zunge ist ein Phantom, als sei sie chirurgisch entfernt worden.“ Tabori 1993a, S. 174.

⁵⁷⁷ Tabori 1993a, S. 167.

⁵⁷⁸ Tabori 1993a, S. 173f.

⁵⁷⁹ Tabori 1993a, S. 168.

⁵⁸⁰ Tabori 1993a, S. 169: „Ein Internationalist war er nie.“

Rolle. Wenn zweitens die kritische Aktivität gerade auf den theatralen Bereich ausgedehnt wird, erfüllt dies die Funktion, alle Äußerungen zu kulinarischen Fragen als allegorisch in Hinsicht auf das Theater lesbar zu machen. Nahegelegt wird die Übertragbarkeit, ja Austauschbarkeit der Argumente für oder gegen bestimmte Arten, Gerichte zuzubereiten bzw. Theater zu machen. Insofern die Hauptfigur der *Ballade* den oben skizzierten Kritikergestalten eng verwandt ist, wird somit auf subtile Weise das Thema Theaterkritik auch in die *Ballade* eingeführt. Mehr noch: Insofern die Hauptfigur autobiographisch angelegt ist, gerät die *Ballade* zur selbstkritischen Abrechnung mit Taboris früherem Theaterschaffen.

b. Der jüdische Gastronomiekritiker Morgenstern

Der Zusammenhang von Gastronomiekritik, Theaterkritik und selbstkritischer Retrospektive soll im Folgenden belegt werden, indem in drei Schritten zunächst die Hauptfigur Morgenstern als Gastronomiekritiker, sodann als Jude beleuchtet und schließlich als Alter ego des Autors Tabori charakterisiert wird.⁵⁸¹

Der Restaurantkritiker Morgenstern

Der erste Akt der *Ballade* führt Morgenstern als Verwandten der Gastronomiekritiker aus den skizzierten Prosatexten vor. Morgenstern besucht an seinem letzten Arbeitstag vor der Pensionierung ein Restaurant, das sich nach Ansicht des Besitzers mit dem sehr deutschen Namen Herrmann besonders durch seine „gastronomische Gediegenheit“⁵⁸² auszeichnet und dafür mit einem Stern belohnt werden soll. Morgenstern gibt bei diesem letzten beruflichen Auftrag seine Identität, d.h. seinen Namen und seine Funktion als Inspektor des Restaurantführers, preis, betont aber, dass er früher aus Gründen der Unbestechlichkeit mehrfach inkognito bei Herrmann gespeist hat:

Ich bin froh, daß Sie mich nicht erkannt haben. Ich war vor einem Jahr hier in einem karottenfarbenen Zweireiher und assyrischem Vollbart. Ich saß da drüben. Ich war damals besonders an Ihrer Forelle Müllerin interessiert. [...] Oder vor zwei Jahren – ich prunkte gerade mit einem aggressiven türkischen Schnauzbart – ich glaube nicht, daß Sie mich erkannt haben! – war ich leidenschaftlich an Ihrem Gulasch interessiert.⁵⁸³

⁵⁸¹ Der genannte Zusammenhang dürfte sich in Bezug auf die *Ballade* zwar nur guten Kennern des Taborischen Œuvres erschließen. Er ist darum aber nicht weniger gegeben. Bärbel Heising (1996, S. 31) betont in Bezug auf auto-intertextuelle Referenzen: „Für die Wahrnehmung auto-intertextueller Referenzen ist die Kenntnis des gesamten veröffentlichten Werkes erforderlich.“

⁵⁸² Tabori 1996a, S. 47.

⁵⁸³ Ebd.

Neben der *Anonymität* („ich glaube nicht, daß Sie mich erkannt haben“) verbindet auch das *Allein-Speisen* Morgenstern mit den Kritikern der oben exponierten Prosatexte. Bevor Morgenstern das Restaurant betritt, ist dort schon eine Gruppe von Speisenden versammelt, deren Uniformität auffällt: Alle sind „widerlich fett“, essen das Gleiche (zuerst Suppe, dann Wiener Schnitzel), trinken Bier, „rülpsen im Chor“ und verhalten sich – wie die Szenenanweisungen deutlich machen – während der ganzen Szene vollkommen gleichförmig (schweigen, sehen mehrfach erwartungsvoll auf, applaudieren, singen zur gleichen Zeit). Im Nebentext der ersten Szene wird der Kontrast der Vielen zu dem Einzelnen, zu Morgenstern, deutlich herausgearbeitet:

*Die Eingangstür öffnet sich mit einem unangenehmen Geräusch, und eine schwarzgekleidete, bleichgesichtige Gestalt tritt ein: Morgenstern. Das Erscheinen des Fremden mit seinem bedeutungsvollen Kontrast zur Fetttheit der Speisenden hat eine seltsame Wirkung. Das Klavierspiel, der Gesang und das allgemeine Entzücken über die Schnitzel flauen ab und hören endlich auf.*⁵⁸⁴

Nicht nur das auffällig sich abhebende Äußere Morgensterns und die Zerstörung der fröhlichen, fast euphorischen Stimmung durch sein Eintreten machen den Kontrast zwischen dem Kritiker und den Restaurantgästen deutlich. Wie die aus den anderen taborischen Texten schon bekannten Kritiker leidet auch Morgenstern an *charakteristischen Berufskrankheiten*: „Ich bin Dyspeptiker. [...] Chronische Verdauungsstörung. Flatulenzen.“⁵⁸⁵ Diese Krankheiten lassen ihn statt eines Apéritifs ein Glas Wasser vom Hahn und zum Essen nichts als zwei magenfreundliche Scheiben trockenen Brots bestellen. Bei der Bestellung zeigen sich *elitärer Anspruch und Arroganz* des Kritikers – zwei weitere Charakteristika, die ihn mit den oben entfalteten Kritikergestalten verbinden:

MORGENSTERN: Dann hätte ich gerne zwei Scheiben Toast, ohne Butter, zwecks Warmhaltung eingehüllt in eine silberne Serviette. Und eine Portion indischen Tee in einer vorgewärmten Kanne, dazu Milch und ein slop-basin.

HERRMANN: Ein was?

MORGENSTERN: Mein Herr, bestimmt wissen Sie, was ein slop-basin ist.

HERRMANN: Nie von gehört.

MORGENSTERN: Eine kleine Porzellanschale, wo die Reste des Tees, nachdem er seine Aufgabe erfüllt hat, deponiert werden.

HERRMANN: Es tut mir schrecklich leid, aber wir haben nur Tee im Glas, mit einem Beutel darin.

MORGENSTERN *schockiert*: Beutel?

HERRMANN: Beutel.

MORGENSTERN: Ich bin Inspektor Morgenstern.⁵⁸⁶

Morgenstern offenbart hier das Bewusstsein, in Geschmacksfragen überlegen zu sein und seine hohen Ansprüche an das Was und Wie selbst unüblicher Kost stellen und ihre

⁵⁸⁴ Ebd.

⁵⁸⁵ Ebd.

⁵⁸⁶ Ebd..

Erfüllung erwarten zu dürfen. Ausgerechnet ob des Beuteltees verliert er die Contenance und verrät seine Identität. Dies ist als weitere Markierung der geistigen Verwandtschaft Morgensterns mit den anderen taborischen Kritikern zu verstehen, da jene ebenfalls Teebeutel verabscheuen.⁵⁸⁷

Zur Ablehnung solcher dem *fast food* nahestehenden *Convenience*-Produkte kommt bei Morgenstern wie bei André de St. Bœuf die enzyklopädische Bildung, die der Protagonist der *Ballade* in einem längeren Vortrag über die Geschichte des Wiener Schnitzels seit dem 18. Jahrhundert unter Beweis stellt. Das Schnitzel, das Herrmann kurz zuvor der Gruppe fetter Speisender serviert hat, wird von Morgenstern weniger wegen seiner konkreten Zubereitung als wegen seiner Unzeitgemäßheit herabgewürdigt:

Ah, da ist es. Das Schnitzel, das Schnitzel von Wien. Mir ist ganz nostalgisch, welche Erinnerungen! [...] Die Mode ändert sich, so auch unser Geschmack. Lebewohl, liebes Schnitzel! [...] dieses erbärmliche Schnitzel, [...] es läßt mich erschauern in der Erinnerung an die gute alte Zeit, aber heute ist es für einen erfahrenen Gaumen untauglich. Ja, es ist vulgär, ohne Charakter, ein verstaubtes Museumstück, unwiderruflich dahin, so wie Pferdekutsche Vatermörder Rockschöbe Jungfrauen und seufzendes Verlangen und Schnitzler, Arthur und der Walzer, Wiener, und die kaiserliche Pracht und Franz Joseph, [...] sein mächtiges Reich, das Europa überzog von Triest bis Lemberg wie ein Schnitzel.⁵⁸⁸

Die Worte ‚nostalgisch‘, ‚Erinnerung‘ und ‚die gute alte Zeit‘ machen deutlich, dass mit dem Wiener Schnitzel eine Fülle von bestimmten Assoziationen verbunden ist, die die untergegangene k.u.k. Monarchie oder doch wenigstens die zugehörigen Klischees heraufbeschwören.⁵⁸⁹ So nennt Alfons Morgenstern denn auch eine Reihe von weiteren ‚unwiderruflich vergangenen‘ Merkmalen der k.u.k. Monarchie und lässt diese Aufzählung schließlich im Vergleich des Schnitzels mit der geographischen Ausdehnung der Doppelmonarchie gipfeln.

⁵⁸⁷ Die Nennung weiterer ‚Schlüsselspeisen‘ (Forelle Müllerin und Wiener Schnitzel) signalisiert, wie nahe Morgenstern etwa André de St. Bœuf steht. Die im Zusammenhang mit der Identitätsverschleierung schon erwähnte Forelle Müllerin wird von ihm im Nachhinein als schlecht zubereitet und serviert abqualifiziert: Sie habe den Einfluss der ‚vielen neomodischen Neigungen der Nouvelle Cuisine‘ aufgewiesen, weil sie nicht im Ganzen und mit ihren ‚melancholischen‘ Augen, sondern ‚nur als zwei unverbindliche abgegrätete Scheiben Fisch‘ aufgetragen worden sei (Tabori 1996a, 47).

⁵⁸⁸ Tabori 1996a, S. 47f.

⁵⁸⁹ Im Katalog zur Ausstellung ‚mäßig und gefräßig‘, die kurz vor der Premiere der *Ballade vom Wiener Schnitzel* im Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien eröffnet wurde, widmet sich ein Beitrag von Richard Zahnhausen der Wiener Küche. Zahnhausen weist auf die ‚invention of traditions‘ hin (im Hobsbawmschen Sinn, aber ohne diesen Begriff zu benutzen) und stellt fest, dass es ‚wahrscheinlich unmöglich [sei], auch nur ein traditionelles Gericht zu finden, das älter ist als die Ringstraßenbauten oder die Stadtbahn‘. Zahnhausen 1996, S. 89. – Vgl. auch die S. 96-99 des Katalogs (Mäßig und Gefräßig 1996), auf denen einzelne Speisen der Wiener Küche erläutert und ihre Herkunft aus anderen Kulturkreisen nachgezeichnet werden, sowie Sandgruber 1997. – Ob Tabori von diesen Feststellungen schon Kenntnis hatte, als er die *Ballade* schrieb, weiß ich nicht. Die Thesen der Ausstellung und die Darstellung des Wiener Schnitzels in der *Ballade* konvergieren aber jedenfalls in der Idee, dass die an bestimmte Speisen geknüpften Assoziationen für deren Verbreitung und Beliebtheit mitentscheidend sein können.

Das solchermaßen charakterisierte Wiener Schnitzel fungiert innerhalb der *Ballade* als Symbol einer verlorenen Welt, einer Vergangenheit, deren Verlust von Morgenstern beklagt wird. Zugleich hat dieses Symbol der k.u.k. Monarchie nur als „verstaubtes Museumsstück“ überlebt, wie Morgenstern feststellt: Es ist „für einen erfahrenen Gaumen untauglich“ geworden. Dass sein Symbolcharakter im Alltagsgebrauch verkümmert ist, lässt sich daran ersehen, dass das Schnitzel heutzutage nicht mehr „den ganzen Teller bedeckt“, dass seine Form also nicht mehr der k.u.k.-Monarchie auf der Landkarte gleicht. Vielmehr wird das Gericht – die Analogie zum ‚amputierten Rumpfstaat‘ Österreich ist unüberhörbar – „gewellt zu zwei kläglich panierten Scheibchen“ serviert und vermag damit das ihm ursprünglich eigene habsburgische Flair nicht mehr zu verströmen.

Der erste Akt der *Ballade vom Wiener Schnitzel* führt nicht nur den Restaurantkritiker Morgenstern mit all seinen unsympathischen Eigenschaften vor, die seine Verwandtschaft mit den taborischen Vorläuferfiguren unterstreichen. Am Beispiel des titelgebenden Schnitzels wird auch Morgensterns Sensibilität für den Symbolgehalt von Speisen und für dessen Zeitgebundenheit gezeigt. Dies unterscheidet ihn von seinen ‚Berufskollegen‘: Jene scheinen keinen Gedanken daran zu verschwenden, dass auch die hohe Kochkunst ein zeitgebundenes Phänomen sein könnte, und wollen ihre Küchenklassiker daher in immer der gleichen Zubereitungsweise serviert bekommen („[...] wir lieben unsere Klassiker und möchten sie gerne wiedererkennen.“⁵⁹⁰). Morgenstern hingegen behauptet, dass das Wiener Schnitzel heutzutage gar nicht mehr angemessen zubereitet werden *kann*, weil ihm der ursprüngliche k.u.k. Hintergrund abhanden gekommen ist.

Der Jude Morgenstern

Das aus der Mode gekommene Schnitzel kommt im Sinne einer Ringkomposition im fünften und letzten Akt wieder vor; dort erhält es seinen verlorenen Symbolwert – allerdings aussagekräftig verändert – zurück. Zunächst jedoch wird es vom Streitobjekt zum Mittel der Auseinandersetzung. Nach der Mitteilung, dass Herrmanns Restaurant in der nächsten Ausgabe des Restaurantführers überhaupt nicht mehr verzeichnet werde, erfährt der Kritiker die Enttäuschung des Kochs am eigenen Leib:

HERRMANN *braust auf*: Gebt ihm ein Schnitzel! Stopft es dem Saujud in den Schlund.

*Die Speisenden stopfen ihr Schnitzel in Morgensterns Mund.*⁵⁹¹

Mit diesem Akt physischer Aggression macht Herrmann den Kritiker ‚mundtot‘: Wem das Maul gestopft wird, der kann nicht mehr sprechen, also insbesondere keine Kritik mehr

⁵⁹⁰ Tabori 1993a, S. 169.

⁵⁹¹ Tabori 1996a, S. 48.

formulieren. Der Gastronomiekritiker, der zuvor allenfalls durch seinen Namen *als Jude* in Erscheinung getreten ist (als Kritiker hat er offenbar die mosaischen Speiseregeln nicht beachtet und keine seiner Äußerungen oder Verhaltensweisen im ersten Akt deuten auf die jüdische Abstammung hin), wird unvermittelt als „Saujud“ beschimpft. Der Wirt führt die Kritik an seinem Restaurant nicht etwa auf Morgensterns gewissenhafte Berufsausübung zurück, sondern erklärt sie kurzerhand mit Morgensterns jüdischer Abstammung und lässt seine offenbar bisher latente Abneigung gegen Juden nun gewaltsam am Kritiker aus. Mit diesem jähen Ausbruch des antisemitischen Ressentiments ist das Thema des zweiten Akts vorgegeben: Morgensterns Judentum und seine zur Paranoia gesteigerte Angst vor antijüdischen Übergriffen.

Der Beginn des zweiten Akts zeigt, wie Morgenstern seiner Frau verängstigt davon berichtet, dass SS-Männer die Nachbarin Grünspan aus ihrer Wohnung gezerrt, geschlagen und erniedrigt hätten und weitere Juden zur Deportation zusammentrieben. Seine Wahrnehmung der Deportationsvorgänge ist von Klischees über das Aussehen und das Rollenverhalten der Beteiligten geprägt: Die SS-Männer werden beschrieben als „1,90 m groß, blond, muskulös, mondgesichtig mit Bierbäuchen“, Frau Grünspan muss nach Morgensterns Aussage auf Knien rutschend „zwei Magendavids vom Pflaster“ wischen, und über die sich zur Deportation sammelnden Juden heißt es: „Sie trugen mindestens zwei Wintermäntel, dazu schäbige Koffer [...]“. ⁵⁹² Diese Angaben über die angeblichen Vorgänge auf den Straßen Wiens lassen wegen ihrer Stereotypie schon vermuten, dass das Geschilderte der Einbildung Morgensterns entspringt.

Dementsprechend bestreitet Angela die Existenz einer Nachbarin namens Grünspan und kann bei einem Blick aus dem Fenster auch keinen der geschilderten Vorgänge sehen. Auf ihren Einwand hin, man lebe im Jahr 1994, erwidert Alfons Morgenstern: „Eben. [...] Und ich bin der nächste.“ In der festen Überzeugung, dass die Geschichte sich wiederhole, ⁵⁹³ erwägt Morgenstern in slapstickartig schneller Folge zahlreiche Handlungsstrategien:

Ich gehe jetzt packen. [...] *Er nimmt die grüne Tasche und geht ins Schlafzimmer.* [...] *Morgenstern ist aus dem Schlafzimmer gekommen, er trägt ein langes, weißes Nachthemd.* Ich habe es mir anders überlegt. Ich werde nicht den Helden spielen [...] Ich werde schlau sein wie ein Fuchs. [...] Ein Koffer. Auf den werde ich mich setzen. Ich werde warten. ⁵⁹⁴

Sein Verhalten oszilliert dabei zwischen Schicksalsergebenheit und Heldenmut, Feigheit und Todesverachtung, Vertrauen in die Loyalität seiner Frau und Misstrauen gegen seine

⁵⁹² Ebd.

⁵⁹³ Vgl. ebd.

⁵⁹⁴ Ebd.

Umwelt. Dieses Misstrauen äußert sich in absurden Unterstellungen, etwa in Bezug auf den Postboten:

Ein Postbote? Harmlos? [...] Postboten sind jung. Sie sind mächtig. Sie tragen, zumindest in Wien, keine Uniform. Sie lächeln gefährlich. Sie haben Zutritt zu jeder Wohnung. Sie öffnen Briefkästen und heben unsere tägliche Post. Sie arbeiten für die Regierung. [...] Was wollte er?⁵⁹⁵

Wie schon die klischierte Schilderung der angeblich in den Straßen ins Werk gesetzten Deportation ist auch diese Replik von der Stärke stereotyper Vorstellungen bestimmt, die sich hier sogar auf der grammatikalischen Ebene durch einen Sprung in die dritte Person Plural manifestieren. Statt zunächst nach dem einen konkreten Postboten zu fragen, der soeben an der Tür geklingelt hat, lässt sich Morgenstern sogleich zu einer Tirade über *die* Postboten hinreißen. Die anaphorische Reihung des ‚sie‘ unterstreicht dabei, wie sehr Morgensterns Denken von vorgefertigten und im übrigen haltlosen Meinungen („Postboten sind jung.“) bestimmt ist.

Aber nicht nur der Wankelmut und das ins Absurde übersteigerte Misstrauen gegen die Umwelt machen Morgenstern zur lächerlichen Gestalt, sondern auch sein szenisch präsentiertes aberwitziges Verhalten, wenn er etwa im Nachthemd erscheint oder sich mehrfach hastig im Wandschrank versteckt, sobald es an der Tür klingelt. Noch lächerlicher benimmt sich Morgenstern, als sein Schwager Dr. Fritz Heidegger erscheint, um sich Morgensterns anzunehmen und ihn von seiner „hebräischen Paranoia“ zu heilen:

ANGELA: Fritz ist gekommen, um dir zu helfen.

MORGENSTERN: Das sagen alle. Ist Kastration eine Hilfe? Ist die Guillotine eine Hilfe? Komm, bringen wir es hinter uns. Du kriegst 3000 Schilling für jeden toten Glaubensgenossen. Gib mir eine Augenbinde. Was, du hast nicht mal eine Augenbinde? Na gut, dann mache ich die Augen zu. Ich bete. *Tut es*. Ich zähle bis drei. *Er schließt die Augen; heroisch* Eins – zwei – drei – vier – fünf – ⁵⁹⁶

Die Diskrepanz zwischen Morgensterns Einschätzung der Situation, der tatsächlich gegebenen Harmlosigkeit und dem unangemessenen Verhalten des Wahnkranken bewirken den lächerlichen Effekt. Wenn Angela die Verfolgungsängste ihres Mannes daher als „[v]öllige[n] Quatsch“⁵⁹⁷ bezeichnet und ihr Bruder das „wohlbekannte[] Syndrom der hebräischen Paranoia“⁵⁹⁸ diagnostiziert, so ist dies nicht Ausdruck einer naiven Verdrängung tatsächlicher Gefahren oder gar eines latenten Antisemitismus dieser beiden nicht-jüdischen Figuren. Vielmehr bestätigt Morgensterns Verhalten die Diagnose Paranoia.

⁵⁹⁵ Tabori 1996a, S. 48.

⁵⁹⁶ Tabori 1996a, S. 49.

⁵⁹⁷ Tabori 1996a, S. 48.

⁵⁹⁸ Tabori 1996a, S. 49.

Der Vergleich Morgensterns mit den Kritikergestalten aus Taboris Prosatexten hat gezeigt, dass Morgenstern in seinen wesentlichen Eigenschaften den negativ gezeichneten Figuren bis ins Detail der Geschmacksvorlieben gleicht. Sein Auftreten in Herrmanns Restaurant ist zudem auch ohne den auto-intertextuellen Aspekt arrogant und offensiv, sein Verhalten in der ehelichen Wohnung paranoid und lächerlich. Eine so fragwürdige Gestalt wie der überhebliche und sich lächerlich machende Morgenstern kann schwerlich zum Ankläger gegen den Antisemitismus dienen. Nimmt man die interpretatorischen Befunde zur unvoreilhaftesten Charakterisierung Morgensterns aus den ersten beiden Akten der *Ballade* zusammen, so kommt man zu folgender, zunächst negativer Bestimmung des Themas dieses Stücks: Die *Ballade* ist keine Anklage gegen den wiedererstarkenden Antisemitismus, ja sie handelt nicht einmal von heutiger Judenfeindlichkeit.

Man könnte gegen diese Lesart des Dramas einwenden, dass der Antisemitismus durchaus nicht nur in Morgensterns Einbildung existiere, sondern beispielsweise im ersten Akt im Verhalten des Kochs Herrmann und im zweiten Akt in einzelnen Äußerungen der nichtjüdischen Figuren als objektiv gegeben vorgeführt wird, d.h. im Drama: als aperspektivisch gegebene Tatsache. Dieser Einwand ist mit einem Argument zu entkräften, das aus der Darstellungslogik des Dramas zu erschließen ist.

Vor die erste Szene hat Tabori die Worte „Morgenstern hat einen Alptraum“⁵⁹⁹ gesetzt, die vom einleitenden Nebentext des letzten Aktes wieder aufgegriffen werden: „Kein Traum mehr.“⁶⁰⁰ Dieser Satz muss so verstanden werden, dass die ganze vorangegangene, vier Akte umfassende Handlung Morgensterns Alptraum dargestellt hat. Auch Morgenstern selber äußert sich im letzten Akt in diesem Sinn: „Ich hatte in letzter Zeit ein paar Alpträume [...]“⁶⁰¹ Für die Interpretation der ersten vier Akte ist diese Aussage von entscheidender Bedeutung, weil sie darauf hinweist, dass die im Drama prinzipiell gegebene Aperspektivität der Präsentation der Handlung in den ersten vier Akten aufgehoben war. Spätestens im fünften Akt ist das Vorangegangene im Nachhinein als figurenperspektivisch vermittelt erkennbar, das heißt: Morgenstern hat alles, was dem Publikum bis dahin vorgeführt worden ist, nur geträumt. Die Handlung der ersten vier Akte sagt damit wenig über den Wiener Antisemitismus im Jahr 1994, aber viel über die Befindlichkeit des Juden Alfons Morgenstern aus. Nicht erst die alltagslogisch unrealistische Handlung der Akte 3 und 4 ist als Wahnvorstellung Morgensterns aufzufassen, sondern schon die zunächst scheinbar von tatsächlichen antisemitischen Anfeindungen und Verfolgungen handelnden Akte 1 und 2 spielen sich nicht im Wien der 1990er Jahre, sondern allein in Morgensterns

⁵⁹⁹ Tabori 1996a, S. 47.

⁶⁰⁰ Tabori 1996a, S. 52.

⁶⁰¹ Ebd.

Kopf ab. Die Frage, ob diesen Vorstellungen reale Vorkommnisse entsprechen, wird im Drama eher verneint; real ist allerdings die tiefsitzende Angst des Juden vor einer Wiederholung der Verfolgungen. Tabori hat dies schon Jahre vor dem Entstehen der *Ballade* wie folgt ausgedrückt: „Es gibt [...] keine jüdische Wahnvorstellung; unsere Ängste sind real, sie sitzen in unseren Eingeweisen.“⁶⁰² Auch in der *Ballade* werden daher zwar ‚jüdische Wahnvorstellungen‘ vorgeführt, aber eben als reale Ängste, deren Vorhandensein den Betroffenen peinigen und daher ernst zu nehmen sind.

Wenn man die darstellungslogische Pointe des Dramas als Interpretament ernst nimmt, lässt sich das Stück dennoch auch als jüdische Selbstkritik begreifen. Diese Einsicht wirft folgende Frage auf: Wie kann man es erklären, dass Tabori seine jüdische Hauptfigur in dieser Weise der Kritik ausliefert, sie durch das Vorführen der Paranoia lächerlich und durch die figurenperspektivische Brechung des dargestellten Antisemitismus unglaubwürdig macht? Wie ist es ferner zu verstehen, dass Tabori somit indirekt Morgensterns nicht-jüdische Umgebung von der Unterstellung antijüdischer Ressentiments exkulpiert? Die Antwort ist aus der Nähe der kritisierten Kritikergestalt zum Autor Tabori zu erschließen.

Morgenstern als Taboris Alter ego

Die Umstände der Uraufführung der *Ballade* weisen eine Reihe von subtilen Fingerzeigen auf, die eine Deutung der Figur Morgenstern als Alter ego des Autors Tabori nahelegen. Ein Hinweis mag darin zu sehen sein, dass Taboris Ehefrau Ursula Höpfner, eine Nichtjüdin, die nichtjüdische Gattin von Alfons Morgenstern verkörperte. Ein weiterer fand sich im Wiener Bühnenbild: Das Fenster der Morgensternschen Wohnung gab den Blick auf die beiden Türme der Votivkirche frei, in deren Nähe damals auch die tatsächliche Wiener Wohnung Taboris lag. Zudem: Dass Morgenstern bei seinen Fluchtüberlegungen (Akt 2) neben „Socken“ und „Seife“ auch „Salami“ mitnehmen will, kann als autobiographische Reminiszenz aufgedeckt werden.⁶⁰³

Die deutlichste Parallele ist indessen in der jeweiligen Lebenssituation von Morgenstern und Tabori zu sehen. Morgenstern steht an der Schwelle zwischen Berufsleben und Ruhestand: Die Handlung des ersten Akts spielt an dem Abend, an dem Morgenstern seinen Beruf zum letzten Mal ausübt⁶⁰⁴ und sich in Herrmanns Restaurant als der zu erkennen gibt, der er ist. Seine Verfolgungsangst lässt sich somit stringent als Niederschlag

⁶⁰² Tabori 1981a, S. 25.

⁶⁰³ In dem Text *Auschwitz-Lüge*, den Tabori 1994, also im Entstehungsjahr der *Ballade*, anlässlich seines ersten ‚Besuchs‘ in Auschwitz geschrieben hat, berichtet er über seinen Vater: „[...] er brachte mich zum Zug, als ich das Land für immer verließ, und hat mir eine Salami als Abschiedsgeschenk gegeben.“ Tabori 1994b.

einer Lebenskrise erklären, die dem Ruheständler eine lange verdrängte Konfrontation mit sich selbst in Aussicht stellt. Die Aufhebung des Inkognito im ersten Akt wäre gemäß dieser Lesart als Bild für diese Konfrontation zu deuten: Der aus beruflichen Gründen immerzu umherreisende, sich diverser Verkleidungen zur Wahrung der Anonymität bedienende Restaurantkritiker lässt am Ende von der Kostümierung und Verschleierung seiner Identität ab. Auch das unstete Leben des Vaganten wird mit der Pensionierung aufgegeben: Im als ‚Wachzustand‘ konzipierten fünften Akt geht Morgenstern „langsam mit Stock an Angelas Arm zu einer Bank“⁶⁰⁵. Der nicht mehr rastlos von Restaurant zu Restaurant reisende Morgenstern ist auf sich selbst und angesichts der Gräber seiner Verwandten auf seine Vergangenheit zurückgeworfen. Wie der Autor Tabori ist die Figur Morgenstern Überlebender einer Großfamilie von Holocaust-Opfern.

In vergleichbarer Schwellensituation wie der in Pension gehende Morgenstern befand sich – wenigstens den offiziellen Verlautbarungen nach – zum Zeitpunkt der Premiere der Autor und Regisseur George Tabori.⁶⁰⁶ Die *Ballade* war als Taboris „letzte Inszenierung“ angekündigt.⁶⁰⁷ Tabori wiederholt diese Ankündigung zwar seitdem Jahr für Jahr, und das Publikum wartet inzwischen bei jeder vermeintlich letzten Premiere insgeheim schon auf das nächste Stück. Man kann die Ankündigung des Rückzugs also durchaus für ein schon damals kalkuliertes Spiel des Autors mit seinem Publikum halten. Aber: Sei sie ernst gemeint oder von vornherein als spielerische Irreführung inszeniert gewesen – eine solche Ankündigung lenkt in beiden Fällen das Augenmerk auf die Frage, welches persönliche Vermächtnis der Autor in sein letztes Werk hineinschreibt bzw. hineininszeniert. Damit gewinnt auch ein nur vermeintlich ‚letztes Stück‘ unweigerlich eine retrospektive Note. Was die Themen Gastronomie- und Theaterkritik, jüdische Verfolgungsangst und Autobiographie, zusammengeführt in der Perspektivfigur Morgenstern, andeuten, erweist sich – nunmehr positiv gefasst – als Hauptgedanke des letzten Holocaust-Dramas von George Tabori: *Die Ballade vom Wiener Schnitzel* ist eine selbstkritische ‚Revision‘ der taborischen Theaterarbeit der vorangegangenen 25 Jahre.

⁶⁰⁴ Tabori 1996a, S. 47.

⁶⁰⁵ Tabori 1996a, S. 52.

⁶⁰⁶ Weitere Belege für die Zulässigkeit der autobiographischen Deutung der Figur Morgenstern sind die Erwähnung des Café Schwarzenberg (Tabori 1996a, S. 51), das als Taboris bevorzugtes Wiener Kaffeehaus bekannt ist, und die beinahe gebrechliche Erscheinung des alten Mannes Morgenstern im fünften Akt der *Ballade* (Tabori 1996a, S. 52).

⁶⁰⁷ Vgl. Spengler 1996.

2. Die Wiederkehr des Unverdauten: 25 Jahre Holocaust-Theater

Unter den auto-intertextuellen Anspielungen auf theatrale Auseinandersetzungsversuche mit dem Holocaust, die Tabori in den zweieinhalb Jahrzehnten zwischen 1969 und 1994 auf deutschen und österreichischen Bühnen unternommen hat, dominieren in der *Ballade* Wiederaufnahmen des ersten Stücks *Die Kannibalen* sowie des anderen, des ersten ‚Jubeljahr‘-Stücks *Jubiläum*. Die Gemeinsamkeit der beiden Bezugsstücke liegt darin, dass die Ermordung von Taboris Vater zentraler Ausgangspunkt für das jeweilige Drama ist: Im Fall der *Kannibalen* stellt ihr fünfundzwanzigstes Sich-Jähren den Schreibanlass dar; zudem durchzieht die implizite Frage, wie Cornelius Taboris letzte Stunden sich abgespielt haben, die gesamte Handlung. Die Szenen von *Jubiläum* laufen motivisch stringent auf das Erscheinen des Geists von Arnold Sterns Vater zu. In dessen Auftritt sind wiederum Taboris Erfahrungen des Vaterverlusts, der Trauer und der Verzweiflung verarbeitet.

Diese beiden um den Verlust des Vaters kreisenden Dramen werden in der *Ballade* einer Revision unterzogen. Das, was Tabori Jahre zuvor „unverdaute Trauer“⁶⁰⁸ genannt hat, drängt offensichtlich wieder hervor: Taboris Lebensthema, der Holocaust und seine Folgen, wird neuerlich literarisch-theatralisch produktiv gemacht, aber diesmal in Form des Rückgangs auf schon früher unternommene Versuche der ‚Bewältigung‘, die in der Retrospektive als peinigende Alpträume erscheinen. Die Trauerarbeit ist noch nicht abgeschlossen. Das, was als ‚Unverdautes‘ aus den früheren Verarbeitungsversuchen in der *Ballade* ‚wiedergekaut‘ wird, ist dabei als notwendige Rückbesinnung der selbstkritischen Wendung des fünften Akts vorgeschaltet.

Die Kannibalen

Der erste Akt der *Ballade* schlägt fast überdeutlich den Bogen zurück zu den *Kannibalen*. Das Zitieren des ersten Holocaust-Dramas vollzieht sich anhand zweier komplementärer Verfahren, nämlich durch Parallelisierung und zugleich durch Kontrastierung in den Bereichen Personal, Setting, Geräusche und Handlung. Versammelt sich im Stück über die KZ-Rekonstruktion die „Tischgesellschaft“ (I, 3) der halb verhungerten „Gäste“ (I, 5) zu einem makabren „Festmahl“ (I, 3), während über Lautsprecher „die Stimmen Sterbender nach ihren Leibgerichten rufen“ (I, 5), so dinieren in Hermanns Herberge „beglückt Speisende“, die als „füllig“, ja „widerlich fett“ beschrieben werden.⁶⁰⁹ In beiden Fällen sind die Figuren auf das Essen konzentriert: In den *Kannibalen* lässt der quälende Hunger innerhalb der Auschwitz-Rekonstruktion, d.h. bei den von ihren Söhnen gespielten Vätern

⁶⁰⁸ Tabori 1981a, S. 34.

⁶⁰⁹ Tabori 1996a, S. 47.

keine anderen Gedanken als solche zu, die sich zwanghaft um frühere Esserlebnisse, Lieblingsspeisen oder Essfantasien drehen. Da die Väter-Figuren jedoch nichts zu essen haben außer der vor sich hinköchelnden kannibalischen „Suppe“ (I, 24), benutzen sie ihre Mäuler nicht zum Essen, sondern ersatzweise zum vielgestaltigen Reden über das Essen.⁶¹⁰ Die fetten Restaurantgäste hingegen „löffeln selig ihre Suppe“ und schweigen bis auf wenige univoke Äußerungen.

Beide ‚Tischgesellschaften‘ werden von Musik begleitet. Die von einem Blasorchester gespielte Polka der *Kannibalen* kündigt mit ihrem lebhaften 2/4-Takt das dynamische, mitunter impulsive und burleske Handeln der Figuren an. Demgegenüber wird die „Gediegenheit“ des Speisens beim Gastgeber Herrmann durch einen Pianisten unterstrichen, der „im Hintergrund“ den Walzer „Wien, Wien, nur du allein“ spielt.⁶¹¹ Diese Art der Musik dient dem Kontrast zum KZ-Setting und markiert zugleich das typisch Wienerische des *Ballade*-Settings.

Außer der Musik gibt es zwischen den genannten Dramen weitere markante Parallelen auf der akustischen Ebene. Die KZ-Häftlinge verhalten sich während Puffis Versuch, das im Geheimen erhaschte Stück Brot allein zu verspeisen, wie Tiere auf der Jagd: „sie spähen, sie lauschen“, kurz darauf „tropft ihnen [der Speichel] vom Kinn, wie Hunden“, und als sie Puffi das Stück Brot schließlich abgejagt haben, „essen [sie] gierig, grunzend und schmatzend“ (I, 5f.). Die im weiteren Handlungsverlauf sich bahnbrechende Gewalttätigkeit der Hungernden deutet sich damit in der Akustik des *point of attack* schon an. Das Benehmen der Restaurantbesucher ist vergleichbar, denn „sie stoßen (sorgsam orchestrierte) zufriedene Laute aus, wie zum Beispiel oh! – ah! – hmm! – gut! – toll! – fabelhaft! – schlürf! schlürf! und rülpsen im Chor“⁶¹². Ihre Umgangsformen sind zum Vornehmeren hin kultiviert; das Schlürfen und Rülpsen verrät indes die latente Rohheit, die am Ende des ersten Akts in der Zwangsfütterung Alfons Morgensterns ausagiert wird.

Noch eine weitere akustische Parallele gliedert jeweils die Expositionen der beiden Dramen: In den *Kannibalen* kräht zweimal ein Hahn. Beim ersten Krähen wird Puffi wach und bereitet sich auf sein heimliches, karges Mahl vor; beim zweiten Krähen beginnt er mit dem Essen (vgl. I, 5). Die Entsprechung dieses akustischen Signals in der *Ballade* ist das zweimalige Klingeln des Telefons. In beiden Fällen steigern die genannten Geräusche die Spannung. Aber das Krähen und das Klingeln erfüllen auch kontrastierende Funktionen hinsichtlich des *point of attack*: Bringt der Hahnenschrei die Handlung des ersten Holocaust-

⁶¹⁰ Zur Vielfalt der Diskursvarianten und zu ihren Bedeutungen für das kannibalistische Grunddilemma vgl. meine Interpretation der *Kannibalen*, Kap. I, bes. Abschnitt 2 im zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung.

⁶¹¹ Tabori 1996a, S. 47.

⁶¹² Ebd.

Dramas mit dem Skandalon des Brotessens schrittweise in Gang, so dient die Entsprechung in der *Ballade* eher der Retardierung des gastronomiekritischen Eklats. Sobald nämlich das Telefon klingelt, erstarren die Essenden und hören gespannt zu, ob Herrmann telefonisch von der ersehnten Erlangung des Kritikersterns erfährt. Da beide Anrufe die erlösende Nachricht nicht bringen, wird die Spannung erst mit Morgensterns Auftritt gelöst.

Neben diesen nonverbalen akustischen Wiederaufnahmen zitiert und vervielfacht Tabori auch eine Frage der Figur Onkel in der *Ballade*. Hermann fragt am Telefon seinen Informanten „Noch nicht?“⁶¹³. Diese Frage stellt auch Onkel „nach oben“ gerichtet, „zu Gott“, in den *Kannibalen* (I, 7). Dass Onkel währenddessen versucht, seine Blase zu entleeren, bringt vordergründig „himmlische und exkrementale Schau“ zusammen, wie Tabori es programmatisch im Text *Zur deutschen Erstaufführung* postuliert.⁶¹⁴ Darüber hinaus lässt sich dieses „Noch nicht?“ aber auch als Ausdruck zweier Erwartungen interpretieren: zum einen als Bekundung der sehr irdischen Hoffnung, das KZ möge durch die Rote Armee befreit werden, und zum anderen als Chiffre des Wartens auf den Messias. Die Zweifel Onkels an dessen Erscheinen werden in der Ergänzung „Falls überhaupt jemals.“ (I, 7) deutlich. Öffnet die Ellipse „Noch nicht?“ also in den *Kannibalen* die Perspektive existentieller Nöte und Wünsche, so bleibt ihre wörtliche Wiederaufnahme in der *Ballade* auf den beschränkten Rahmen von Herrmanns Eitelkeit bezogen. Wie stark die Geltungssucht und Anspannung des Kochs sind, machen dabei die Initialstellung der Ellipse und ihre Vervielfachung deutlich.

Die Kannibalen wie *Die Ballade vom Wiener Schnitzel* sind von der ‚Ob-Spannung‘ bestimmt, wie man in Anlehnung an den Terminus ‚Was-Spannung‘ formulieren könnte. In Taboris erstem Holocaust-Drama stellt sich dem Publikum die Frage, ob die Hungernden dem kannibalischen Ansinnen widerstehen können, und die Handlung des ersten Akts der *Ballade* wird von der Frage bestimmt, ob Herrmann den begehrten Stern bekommt. Bis zur Auflösung in den *Kannibalen* essen die Juden aus Mangel an Nahrung nichts, reden dafür aber umso mehr über das Essen. In der *Ballade* wird dies insofern wiederholt, als auch der Jude Morgenstern nicht isst und über das Essen redet. Er fastet und redet allerdings nicht aus Nahrungsmangel, sondern gerade wegen des Überflusses an Speisen, die er jahrzehntelang zu sich genommen hat.

Die Auflösungen der jeweiligen Spannungsbögen erfolgen jeweils am Ende und sind ebenfalls aufeinander bezogen. Wie Hans-Peter Bayerdörfer *en passant* andeutet, „spiegelt

⁶¹³ Ebd.

⁶¹⁴ Tabori 1981a, S. 38.

sich [das Ende der *Kannibalen*] – nur oberflächlich harmloser – in der Eingangsszene der *Ballade vom Wiener Schnitzet*⁶¹⁵. In den *Kannibalen* weigern sich die KZ-Opfer schließlich, sich vom SS-Mann Schrekinger das erniedrigende kannibalische Mahl aufzwingen zu lassen. Bis auf Hirschler und Heltai zeigen sie ihren Widerstand deutlich, verabschieden sich von ihrem tierhaften Verhalten zu Beginn der Handlung und nehmen dafür den sofortigen Tod in Kauf. In Schrekinger hingegen ist die Bestialität vollends entfesselt:

Schrekinger hat sich auf die Tischkante gesetzt, nach zwei Näpfen gegriffen und begonnen, daraus zu essen, dann mit der ganzen Hand hineinzufahren, wie ein Tier schlingend. [Dann] schwingt er sich auf den Tisch, [...] mit immer neuen Näpfen jonglierend, sie ausleckend, sich im Takt die Finger leckend, fressend und schlingend. (I, 73f.)

Wenn mit diesem Dramenschluss, wie Bayerdörfer richtig anmerkt, „die Scheidelinie zwischen dem humanen und dem tierischen Verhalten“ gezeigt wird, dann ist, sofern die *Ballade* als Spiegelung dieser Situation verstanden wird, nach der Entsprechung zu suchen. Zu finden ist sie darin, dass Hermanns Enttäuschung über die Abwertung seines Restaurants sowie die latente Rohheit der Speisenden aggressiv ausagiert werden. In der Zwangsfütterung Morgensterns hallt der vergebliche Versuch Schrekingers nach, seine Opfer zum Zeichen der Erniedrigung mit ihrem Mithäftling Puffi zu füttern. Anders als die Essensverweigerer in den *Kannibalen* wird Morgenstern nicht getötet, aber doch vorübergehend ‚mundtot‘ gemacht. Der alt-neue Antisemitismus tritt im Alptraum des Juden in gemilderter Form in Erscheinung, aber er ist im Ansatz noch derselbe.

Jubiläum

Schon die Wohlgenährtheit der antisemitischen Esser im ersten Akt erinnert an die Unempfindlichkeit der Mägen, die in *Jubiläum* die alten und die neuen antisemitischen Täter an den Tag legen. Noch deutlicher werden jedoch die Resonanzen dieses Dramas im zweiten Akt der *Ballade*: Das 50 Jahre nach der so genannten Machtergreifung uraufgeführte Drama handelt vom Fortwirken nationalsozialistischer Denkweisen und der Wiederholung antisemitischer Übergriffe, während das 50 Jahre nach der Ermordung des Cornelius Tabori verfasste Stück über die Faktizität solcher Kontinuitäten nichts aussagt, sondern *das Fortwirken der Angst* vor ihnen in den Mittelpunkt stellt, gemäß der taborischen Vorstellung von der ‚Realität der jüdischen Wahnvorstellung‘.

Insbesondere im zweiten Akt der *Ballade* greift Tabori mehrere Motive aus *Jubiläum* wieder auf. Das wiederholte Türklingeln beim Erscheinen des Schornsteinfegers, des Postboten, des Schwagers und des Hausmeisters nimmt das Telefon- und Türklingeln aus *Jubiläum* auf. Im 1983 uraufgeführten Stück folgt dem Klingeln jedesmal eine antisemitische Beleidigung,

⁶¹⁵ Bayerdörfer 1997, S. 25, dort Fußnote 57.

Bedrohung oder sogar ein tätlicher Angriff. Dass Arnold Stern dennoch langmütig immer wieder ans Telefon geht oder die Tür öffnet, erklärt sich aus seiner Hoffnung, der in Auschwitz verschollene Vater möge doch noch leben und sich endlich melden. Der Verhaltensweise Arnold Sterns diametral entgegengesetzt ist diejenige seines Beinahe-Namensvettern Alfons Morgensterns: Aus panischer Angst davor, im Jahr 1994 von SS-Männern zur Deportation abgeholt zu werden, lässt er sich verleugnen, versteckt sich im Schrank und tarnt sich schließlich mit Hilfe eines Bernhardiner-Kostüms. Sein Gebaren wäre nicht nur zwecklos, wenn ihn tatsächlich SS-Leute suchten, wie der Schwager treffend anmerkt.⁶¹⁶ Es steigert sich auch mit jedem Klingeln an der Tür immer mehr ins Lächerliche.

Auch das aus *Jubiläum* bekannte Motiv des Backens taucht in der *Ballade* im Dialog zwischen dem Postboten und Angela wieder auf.

DOLFI: [...] Ich habe ein paar bunte Wurfsendungen für Ihren Mann. Ist er zuhause?

ANGELA: Er ist ausgegangen.

DOLFI: Wo kann er schon hingehen im Schneesturm?

ANGELA: Zur Bäckerei, frische Brötchen holen.

[...]

DOLFI: Eine koschere Bäckerei?⁶¹⁷

Dass Angela als Ausrede ausgerechnet der Gang zur Bäckerei in den Sinn kommt, muss im Rahmen dieses Dramas der Bilanz und Rückschau als auto-intertextuelle Referenz auf Jürgens Vater aus *Jubiläum* verstanden werden. Dessen Arbeit an ‚Öfen‘ stellte das verbindende Element zwischen seinen Mordtaten im KZ und seiner späteren oberflächlich biedereren Existenz als Bäcker dar. Auch Arnold Sterns verzweifelte Hoffnung, man habe in den ‚Öfen‘ von Auschwitz nur Brot gebacken und keine Menschen verbrannt, findet im oben zitierten Dialog indirekt Eingang in die *Ballade*. Zudem schwingt in der Notlüge (Bäckerei) sowie in der Nachfrage des Postboten (koschere Bäckerei) die Ankündigung gegenüber der Titelfigur aus *Mutters Courage* mit, man bringe sie nach Auschwitz, „[z]ur jüdischen Bäckerei“ (I, 294). Die Erwähnung des Schneesturms schließlich lässt sich als Wiederaufnahme des Symbols für eine judenfeindliche Umwelt begreifen, das aus Taboris *Mein Kampf* bekannt und dort u.a. mit Lobkowitzens Sünde des unkoscheren Kochens verbunden ist. Innerhalb der wenigen und kurzen Repliken des oben zitierten Dialogs verknüpfen sich also zentrale Motive der früheren taborischen Holocaust-Dramen zu

⁶¹⁶ Fritz sagt zu Alfons (Tabori 1996a, S. 49): „Deine Naivität ist, wie soll ich sagen, lächerlich. Glaubst du, dies ist 1938? Die haben ihre Lektion gelernt. Sie werden hier hereinplatzen - zwei, wenn nicht mehr, und als erstes werden sie in den Schrank sehen.“ – Die bittere Pointe besteht darin, dass auch zur Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft ein Versteck im Schrank in den meisten Fällen keinen Schutz vor der Deportation geboten haben dürfte.

⁶¹⁷ Tabori 1996a, S. 48.

einem Netz von Wiederaufnahmen. Wegen der figurenperspektivischen Brechung darf dies jedoch nicht als Fortschreibung der Kontinuitätsthese aus *Jubiläum* missverstanden werden. Vielmehr zeigt sich, dass Taboris Alter ego Morgenstern – vermittelt über die genannten motivischen Anleihen beim und expliziten Zitate aus dem älteren Œuvre – in den Denkstrukturen, Erfahrungen und Ängsten der Vergangenheit kreist und sich deshalb ziemlich lächerlich gebärdet.

Der zweite Akt der *Ballade* referiert noch in einer anderen Hinsicht auf *Jubiläum*, nämlich auf die (ihrerseits nach Brechts *Jüdischer Frau* modellierte) Szene zwischen Helmut und seinem Lebensgefährten Otto. Der sensible (nicht-jüdische) Homosexuelle Helmut wähnt sich ins Nazi-Deutschland zurückversetzt. Während er seine Trennung von Otto durch die Lektüre von Brechts *Jüdischer Frau* vorbereitet,⁶¹⁸ dringen Geräusche aus dem Damals an sein Ohr:

Helmut liest, hält inne, lauscht, hört Wochenschauton – Heilrufe – vom 30. Januar 1933, der verebbt, liest weiter.

[...]

Helmut liest weiter, hält inne, lauscht, hört Wochenschauton mit Hitlers Stimme, der verebbt, liest weiter.

[...]

Helmut hat aufgehört zu lesen, lauscht, hört das Klirren zerschmetternder Schaufenster.

[...]

Hört Kinderschreie.

HELMUT: Ich gehe und packe. (II, 60f.)

Die akustischen Elemente des Nebentextes sind aufführungstechnisch so zu realisieren, dass auch das Publikum den Wochenschauton, das Zerbrechen der Fensterscheiben und die Kinderschreie hört und somit Helmut's wachsende Beklemmung ebenso nachvollziehen kann wie seinen Entschluss, sich der Bedrohung durch Flucht zu entziehen. Anders als die *Ballade* ist *Jubiläum* nicht figurenperspektivisch gebrochen, sondern entspricht der Dramenkonvention der nicht figurengebundenen, aperspektivischen Präsentation der Handlung. Daher hört das Publikum mit Helmut die genannten Geräusche; allein Helmut's Lebensgefährtin Otto scheint nichts wahrzunehmen:

HELMUT *erschrocken*: Hörst du?

OTTO: Was, mein Schatz?

[...]

OTTO: Ich tue eine Flasche Blanc de Blanc auf Eis und hole die Peking-Ente aus der Röhre. Sportschau um sechs. (II, 61)

Dass Otto unempfindlich für die Zeichen einer neuerlichen nazistischen Bedrohung ist und daher am Rhythmus des alltäglichen Lebens, insbesondere an der Abendmahlzeit

⁶¹⁸ Helmut bedient sich am Ende der Szene in leicht abgewandelter Form der Worte von Brechts Protagonistin Judith Keith, wenn er seine Trennung von Otto begründet. Zur Modellierung dieser und anderer Szenen aus *Jubiläum* nach dem brechtischen Prätext vgl. Sander 1997b.

festhalten will, ist genauso wie Helmut's Angst akustisch vermittelt. Die Wahl gerade des akustischen Kanals garantiert dabei, dass Helmut's Beunruhigung *für das Publikum nachvollziehbar* ist und dass Ottos Unempfindlichkeit dagegen als fahrlässiges oder sogar böswilliges Verkennen der Gefahr erscheint.

In der *Ballade* hingegen sind Alfons Morgenstern's Ängste nicht akustisch nachvollziehbar, sondern ihre Auslöser werden verbal als Botenbericht oder als Mauerschau vermittelt: Was sich auf der Straße abspielt, kann das Publikum nicht überprüfen, weil die Handlung des zweiten Akts ausschließlich innerhalb der Morgenstern'schen Wohnung spielt. Die Verfolgungsangst des Juden wird daher allein mit dem begründet, was er seiner Frau von seinen Erlebnissen außerhalb der Wohnung berichtet:

MORGENSTERN: Geh, sieh aus dem Fenster. Frau Grünspan rutscht auf den Knien und wischt zwei Magendavids vom Pflaster.

Sie geht zum Fenster und sieht hinaus.

MORGENSTERN: Sie haben ihr den Arm gebrochen.

ANGELA: Auf der Straße ist niemand.⁶¹⁹

Anders als in *Jubiläum* ist das Unverständnis der nicht-jüdischen Ehefrau (bzw. dort: des nicht-jüdischen Lebensgefährten) nicht als mangelnde Sensibilität, Ignoranz oder Gleichgültigkeit zu deuten. Denn da diese Vorgänge Morgenstern's Alpträume darstellen (wie durchgängig alles in den ersten vier Akten), drückt sich in der Diskrepanz zwischen seinen Wahrnehmungen und jenen seiner Frau nichts als sein Geisteszustand aus, nämlich die „hebräische[] Paranoia“.⁶²⁰

Gerade dadurch, dass weitere Versatzstücke aus *Jubiläum* in den zweiten Akt der *Ballade* eingearbeitet werden – wie ein Echo nimmt Angela mit ihrer Äußerung „Alfons, wir haben das Jahr 1994.“⁶²¹ Ottos Hinweis „Helmut, wir haben 1983.“ (II, 60) wieder auf – und dass Morgenstern's Fazit wörtlich wie jenes der Lotte Stern lautet, nämlich „es geht schon wieder los“,⁶²² eröffnet die *Ballade* indes eine ganz andere Perspektive als das erste ‚Jubeljahr‘-Stück. Was in *Jubiläum* als reale, neuerliche nazistische Bedrohung in der bundesdeutschen Wirklichkeit des Jahres 1983 kenntlich gemacht wird, das erscheint in der *Ballade* als Ausfluss von Wahnvorstellungen.

Zu den untersuchten auto-intertextuellen Referenzen auf die Dramen *Die Kannibalen* und *Jubiläum* kommen in der *Ballade* ebensolche Bezugnahmen auf *Mein Kampf*, Anspielungen auf Taboris Arbeitsweisen in seiner Eigenschaft als Regisseur (im dritten Akt, in dem das Psychodrama und Taboris Experimentieren mit Tierrollen bei der Probenarbeit persifliert

⁶¹⁹ Tabori 1996a, S. 48.

⁶²⁰ Tabori 1996a, S. 49.

⁶²¹ Tabori 1996a, S. 48.

⁶²² II, 73 bzw. Tabori 1996a, S. 48.

werden)⁶²³ sowie auf die *Shylock-Improvisationen* mit dem zugehörigen programmatischen Text *Es geht schon nieder los* und *Die Goldberg-Variationen* (im vierten Akt). Diese Punkte werden im Rahmen der vorliegenden Interpretation aber nicht näher beleuchtet, weil sie hinsichtlich des Essensthemas unergiebig sind und die These vom selbstkritischen Rückblick auf 25 Jahre Holocaust-Theater auch ohnedies durch den detaillierten Textvergleich exemplarisch belegt ist.⁶²⁴ Es hat sich gezeigt, dass in den Alpträumen von Taboris Alter ego Morgenstern zentrale Themen und Motive aus Taboris früheren Holocaust-Dramen als auto-intertextuelle Versatzstücke wieder aufgenommen und im Sinne einer impliziten Kritik einer Revision unterzogen werden. Das, was auch nach 25 Jahren Holocaust-Dramatik für den Autor offensichtlich immer noch ‚unbewältigt‘ ist, peinigt als manifester Trauminhalt die Hauptfigur der *Ballade*, Alfons Morgenstern. Den manifesten Inhalten der Retrospektive, die somit zugleich als Introspektion des Autors verstanden werden kann, liegt ‚unverdaute Trauer‘ zugrunde, und zwar als reale, in den Eingeweiden sitzende „jüdische Wahnvorstellung“ – sinnfällig gefasst in die Morgensternsche Dyspepsie. Doch aus Retrospektive und Introspektion erwächst schließlich eine prospektive Wendung in dem kathartischen Prozess, der Morgenstern nach dem Erwachen aus den Alpträumen ein neues Genießen erlaubt.

3. Katharsis und kaltes Schnitzel: endlich ein Genuss

a. Himmlische und exkrementale Schau

Bevor Morgensterns Alpträume in kathartisches Erwachen und kritische Selbsterkenntnis münden, steigern sie sich in einem immer rascheren Rhythmus der Verwandlungen und Verkleidungen bis zur Peripetie.⁶²⁵ Diese ist gestaltet im Rückbezug auf die biblische Geschichte von Hiob. Morgenstern schlüpft in die Rolle Hiobs und lässt sich von Bildad in

⁶²³ Vgl. dazu Haas 2000, S. 206.

⁶²⁴ Da dem anderen dezidiert wienerischen Stück Taboris, *Mein Kampf*, in der vorliegenden Studie ein längeres Kapitel gewidmet ist, seien aber einige Hinweise zu den Elementen aus *Mein Kampf* gegeben, die im zweiten Akt der *Ballade* aufgegriffen werden: Wie schon in der Farce bilden Kälte und vor allem Schnee den atmosphärischen Hintergrund der Handlung, und im Rückgriff auf *Mein Kampf* sind sie lesbar als Symbole einer majoritär nichtjüdischen Umgebung, in der die Hauptfigur – dort Schlomo Herzl, hier Alfons Morgenstern – sich gegen Anfeindungen behaupten muss. Auch Morgensterns nichtjüdische Frau Angela erinnert mit ihrem blonden Haar, ihrer Naivität und Treulosigkeit an Herzls nichtjüdische Geliebte Gretchen. Insbesondere ihr angedeutetes Verhältnis mit dem Postboten Dolfi, dessen Name nach Morgensterns Einschätzung „wie Adolf“ klingt, untermauert die Bezüge zu Taboris *Mein Kampf* weiter, wo Gretchen sich zwischenzeitlich auf Adolf Hitlers Seite schlägt. Schließlich ist auch das Frühstück, das Angela ihrem Mann bereitet, als auto-intertextuelles Element erkennbar: es erinnert an jenes Frühstück, mit dem Himmlischst, Hitler und Gretchen das blutige Schlacht- und Kochfest in *Mein Kampf* einleiten (vgl. II, 196).

⁶²⁵ Vgl. Akt IV, Tabori 1996a, S. 51f.

ein Gespräch verwickeln, in dem es um die Gerechtigkeit Gottes geht. Morgenstern konfrontiert seinen Gesprächspartner mit einer Frage:

MORGENSTERN: [...] Die Speise geht durch den Mund in den Körper ein und mit dem gleichen Mund wird das Wasser getrunken und beide ziehen durch den Schlund. Doch wenn sie ausgeschieden werden, dann trennen sie sich voneinander. Sag, wer scheidet sie voneinander?

BILDAD: Keine Antwort ist auf deine Frage.

MORGENSTERN: Da du nicht einmal die Ausscheidungen des Körpers begreifst, was schickst du dich an, das Himmlische zu verstehen?⁶²⁶

Diese Frage erinnert nicht nur an den hintersinnigen Witz von den Zwillingen, den in der Farce *Mein Kampf* Schlomo Herzl seinem Zimmergenossen Adolf Hitler erzählt.⁶²⁷ Sie erfüllt funktional auch das schon zur deutschen Erstaufführung der *Kannibalen* formulierte Postulat, im Zusammenhang mit der Holocaust-Thematik seien auf dem Theater „himmlische und exkrementale Schau zu vermischen“, um eine „heilende Kraft“ freizusetzen.⁶²⁸ Die Scheidung von festen und flüssigen Bestandteilen der Nahrung bei der Verdauung und Ausscheidung wird in ihrer Unerklärlichkeit von Morgenstern verglichen mit dem Himmlischen. Wenn schon etwas so Profanes wie der Verdauungsvorgang rätselhaft ist, wie Morgenstern hervorhebt, dann ist es „das Himmlische“, auch Gottes Gerechtigkeit, umso mehr.

Der Demut folgt ein Schuldbekenntnis, in dem Morgenstern-Hiob seine Hybris überwindet:

Ich war es, der verdunkelt deinen Plan. Und Wörter sprach ich ohne Einsicht. So höre also, bitte! Ich will dich fragen, belehre mich. Nur durch Gerüchte wußte ich von dir. Jetzt aber hat mein Auge dich gesehen. Drum spreche ich mich schuldig.

Tabori legt seinem Alter ego Morgenstern Worte aus dem biblischen Buch Hiob in den Mund, vor allem aus dem Kap. 42, das das gesegnete Ende Hiobs vorbereitet. Damit verwendet er einmal mehr einen Ausschnitt aus einem fremden, hier sogar: aus einem denkbar autoritativen Text, um ihm im Rahmen eines Holocaust-Dramas neue Bedeutungen abzugewinnen. Dass gerade das Buch Hiob literarisch verarbeitet wird, um das jüdische Schicksal von Verfolgung und Vernichtung zu gestalten, ist dabei nichts Neues in der Literaturgeschichte.⁶²⁹ Das Besondere an der Verwendung der Hiob-Worte liegt in der *Ballade* darin, dass sie einem „theological turn“ Ausdruck verleihen, wie Franz Wille es treffend formuliert.⁶³⁰ Nicht nur die Handlung der bis dahin (selbst-)ironischen *Ballade*

⁶²⁶ Tabori 1996a, S. 52.

⁶²⁷ Vgl. II, 156 und Kap. IV.1.b im zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung.

⁶²⁸ Tabori 1981a, S. 38.

⁶²⁹ Vgl. Bauschinger 1980; Grimm/Bayerdörfer 1985; Schrader 1992.

⁶³⁰ Wille 1996, S. 8. – Man sollte den *theological turn* in Taboris Œuvre allerdings vielleicht schon mit *Mein Kampf* ansetzen, da in der Farce die Frage, ob der Abfall von Gott als Ursache für den Holocaust anzusehen ist, zwar nicht beantwortet, aber immerhin doch gestellt wird. Mit Gottes Macht und mit seinem Walten in

erhält durch diesen *turn* eine andere Richtung – die Alpträume enden und Morgenstern kommt zu sich (selbst). Einen *theological turn* markieren die Hiob-Worte auch innerhalb der Holocaust-Dramatik Taboris überhaupt: Denn Morgensterns rhetorische Frage „Wer sind wir denn, daß es uns erlaubt ist, uns mit dem Himmlischen zu beschäftigen?“⁶³¹ beantwortet nach Willes zutreffender Einschätzung „endlich auch Onkels Frage aus den *Kannibalen*, warum Gott dies [d.h. den Holocaust] seinem Volk habe antun können“.⁶³² Das Rechten Onkels mit Gott (vgl. I, 44-46) entsprach der provokativen Herangehensweise an das unbewältigte Trauma im ersten Holocaust-Drama des jüngeren Tabori, der trotz seiner damals 55 Lebensjahre in Deutschland eine Art *angry young man* der Holocaust-Dramatik war. 25 Jahre später erscheint der Autor als milder, alterweiser Greis,⁶³³ so dass dem selbstkritischen dramatischen Rückblick im letzten Holocaust-Drama *Die Ballade vom Wiener Schnitzel* die Demut angemessen ist.

Die Schreckenserfahrung des Holocaust hat nach Taboris Diagnose bei ihm selbst und bei anderen zu ‚unverdauter Trauer‘ geführt. Man darf es daher wohl als sinnfällig bezeichnen, dass gerade der Verdauungsvorgang nun in Taboris letztem Holocaust-Drama die Funktion eines *turning key* erhält. Denn in dem Beispiel, das Morgenstern-Hiob für die Undurchdringlichkeit diesseitigen Geschehens wählt, ist – auf der Ebene des Dargestellten – das Exkrementale nicht nur Reflex der *déformation professionnelle* des übersättigten Gastronomiekritikers. In ihm ist auch – auf der Ebene der Darstellung – die in allen Holocaust-Dramen zuvor (mit)behandelte Frage nach der unverarbeiteten Shoah – im Hegelschen Sinn – aufgehoben.⁶³⁴ Mit dem *theological turn* ist der Weg für einen kathartischen Prozess gewiesen, an dessen Ende verdaut und deshalb auch wieder mit Lust gegessen werden kann.

b. „Hast Du Hunger? – So lá lá.“

Dieser kathartische Prozess findet im auto-intertextuellen Rückgang auf das Drama *Jubiläum* statt, dessen Dramenpersonal und Ort der Handlung wieder aufgegriffen werden, und er führt dazu, dass die bittere Bilanz der Schlusszene von *Jubiläum* widerrufen wird.

der (Schöpfungs-)Geschichte beschäftigt sich auch das Stück *Die Goldberg-Variationen* von 1991. Das Thema Gott/Religion/Theodizee ist also durchaus schon vor der *Ballade* in Taboris Œuvre präsent.

⁶³¹ Tabori 1996a, S. 52.

⁶³² Wille 1996, S. 8.

⁶³³ Zur Frage des aus Selbstdarstellungen und Fremdzuschreibungen entstandenen Erscheinungsbilds Taboris vgl. Pott/Schönert 1997.

⁶³⁴ Dies gilt wohl umso mehr, als Morgensterns Frage aus Sicht der modernen Biologie bzw. Medizin leicht zu beantworten wäre. Dass der Verdauungsvorgang dennoch als unergründliches Phänomen dargestellt und argumentativ verwendet wird, lässt sich eigentlich nur durch den willentlichen Bezug zum Bild der ‚unverdauten Trauer‘ erklären.

Ort der Handlung ist in *Jubiläum* ein Friedhof am Rhein (vgl. II, 51), und das Dramenpersonal besteht zum überwiegenden Teil aus Toten. Auch der als Wachzustand nach den durchlebten Alpträumen konzipierte fünfte und letzte Akt der *Ballade* spielt auf einem Friedhof, der aber nicht genauer lokalisiert ist.⁶³⁵ Auf diesem Friedhof sind die Gräber ebenso verwüstet wie in *Jubiläum* und desgleichen setzen sich die Toten auf:

*Dunkel. Der Mond verbirgt sich. Kein Traum mehr. Morgenstern geht langsam mit Stock an Angelas Arm zu einer Bank. Er trägt eine dunkle Brille. Sein Haar ist weiß geworden. Zuerst bemerken sie die verwüsteten Gräber nicht.*⁶³⁶

Nach Morgensterns Verkleidungen und Verwandlungen zu einem Hund, zu einem „direkt dem Stetl entsprungenen Juden“⁶³⁷ und zu einer Hiobsgestalt, nach dem exzessiven Gebrauch von Kostümen und nach den grotesken Handlungssequenzen der Verwandlungs- und Verkleidungsszenen fällt das Setting des fünften Akts durch Schlichtheit und Zurückgenommenheit auf. Nicht nur der explizite Hinweis „*Kein Traum mehr*“ bezeugt daher das Ende der bühnentechnisch aufwendig umzusetzenden Alpträume des Alfons Morgenstern, sondern auch das einfache Bühnenbild des letzten Akts.

Das aus *Jubiläum* übernommene Personal der halbverwesten Leichen wird variiert und insofern hinsichtlich seines grotesken Potentials abgeschwächt, als Tabori die Toten der *Ballade* nicht als Dramenfiguren selbst auftreten lässt oder ihnen gar Repliken in den Mund legt.⁶³⁸ Vielmehr nehmen die Toten der *Ballade* nur imaginär Gestalt an, d.h. sie werden von Alfons Morgenstern beschreibend evoziert und als ermordete Verwandte charakterisiert:

Das ist meine Familie. *Er geht umher und bleibt bei den einzelnen Gräbern stehen* Schau, meine Cousine Clarissa und hier, ihre Tochter, ich habe ihren Namen vergessen. Clarissa war ziemlich fett, ich meine, füllig, aber sie hatte ein gewinnendes Lächeln. Als sie 1941 die Grenze zu überschreiten versuchten, wurden sie zu Tode geprügelt. *Ruft aus* Judith! Ja, so hieß das kleine Mädchen. Und hier – *Bei einem anderen Grab* Wer könnte dieses schmale Skelett sein? Ach ja, Tante Gisela. Ihr Kopf wurde in zwei Hälften gespalten. Sie zwangen sie nach, ich glaube, Terezin, zu gehen, aber sie setzte sich und sagte, mit ihrem klaffenden Kopf, ich gehe nicht, und der Schnee deckte sie zu. Sie hatte viel gelacht. *Bei einem anderen Grab* Und hier, wenn ich mich nicht irre, liegt Onkel Julius. Ein arger Langweiler. Er war immer erkältet, seine Nase lief und lief, er verbrauchte vier bis fünf Taschentücher am Tag. Ein dünner

⁶³⁵ Vgl. Tabori 1996a, S. 52.

⁶³⁶ Ebd.

⁶³⁷ Tabori 1996a, S. 51.

⁶³⁸ Durch die figurenperspektivische Präsentation der Toten wird das groteske Potential der Figuren zwar abgeschwächt, vergleicht man es mit dem szenischen Auftreten der Figuren in *Jubiläum*. Aber ein groteskes Moment bleibt doch dadurch erhalten, dass die Banalität der Figurencharakterisierung mit dem Schrecken des jeweiligen Todes verbunden wird. Dies ist besonders frappant im Falle von Onkel Julius: Trotz der Ungeheuerlichkeit des erzwungenen Todes erwächst in typisch taborischer Manier aus dem Kontrast zwischen der Beschreibung des Onkels als eines „arge[n] Langweiler[s]“ mit ständig laufender Nase und einem Verbrauch von „vier bis fünf Taschentücher[n] am Tag“ (Tabori 1996a, S. 52) einerseits und seinem im nicht-wissenschaftlichen Sinne ‚theatralischen‘ Fenstersturz andererseits ein grotesk-komischer Effekt.

Mann, der mit weit ausgebreiteten Armen, nach seiner Frau rufend, aus dem sechsten Stock sprang.⁶³⁹

Morgenstern stellt seine ermordeten Verwandten der Reihe nach seiner Frau vor, fast so, wie man bei einem Familientreffen Verwandte kurz charakterisiert, wenn man sie aus der Distanz jemandem zeigt.⁶⁴⁰ Dieses Bekanntmachen mit den Familienmitgliedern wird aber von drei Besonderheiten bestimmt. Erstens werden die Verwandten von Morgenstern überhaupt erst mit mehr oder minder großer Mühe identifiziert („Judith! Ja, so hieß das kleine Mädchen.“ – „Wer könnte dieses schmale Skelett sein?“ – „Und hier, wenn ich nicht irre, liegt Onkel Julius.“). Zweitens charakterisiert Morgenstern sie sämtlich anhand zweier Merkmale, nämlich anhand ihrer Leibesfülle („fett, ich meine, ziemlich füllig“ – „dieses schmale Skelett“ – „dünner Mann“) und in Bezug auf ihre geselligen Qualitäten („gewinnendes Lächeln“, „viel gelacht“, „arger Langweiler“). Drittens wird jeweils geschildert, bei welcher Gelegenheit und wie die Angehörigen ums Leben gebracht wurden. So entsteht in wenigen Andeutungen nicht nur eine Reihe von prägnanten Kurzportraits, sondern auch ein Panorama der typischen Schicksale der ungarischen Juden (mit Ausnahme der Vergasung in Auschwitz): Ermordung auf der Flucht vor dem prodeutschen Bardossy-Regime, das die ‚Endlösung‘ in Ungarn einleitete, Tod auf einem der Todesmärsche im Herbst 1944, ‚Freitod‘ (vermutlich) bei einer Razzia gegen die Budapester Juden.⁶⁴¹

Dass im Gegensatz zu *Jubiläum* die Toten nicht direkt als Handelnde auf der Bühne zu sehen sind, dass ihr Erscheinen also ins Indirekte und Figurenperspektivische verschoben ist, wenn Morgenstern sie seiner Frau vorstellt, fügt sich ein in die Gesamtanlage der *Ballade vom Wiener Schnitzel*: Alles, was in der *Ballade* thematisiert wird, also der Antisemitismus (vgl. bes. Akt I), jüdisches Leben zwischen Anpassung an die Umwelt, selbstbewusst-eigenständigem Auftreten (vgl. bes. Akt III) und in einer Theodizee-Perspektive (vgl. Akt IV), schließlich das Betrauern der Shoah-Toten, all dies interessiert in der *Ballade* nur, insofern es auf die Zentralfigur Alfons Morgenstern bezogen ist oder durch sie gebrochen vermittelt wird. Überspitzt könnte man für den letzten Akt formulieren: Es geht nicht um die Toten, sondern um Morgensterns Verhältnis zu ihnen.

⁶³⁹ Tabori 1996a, S. 52.

⁶⁴⁰ Die Namen der Toten gehören zu der Reihe von Indizien, die eine autobiographische Lesart der *Ballade* rechtfertigen. Schon in dem ebenfalls autobiographisch gefärbten Stück *Mutters Courage* ist Onkel Julius ebenso erwähnt wie eine Cousine Clara mit ihrer Tochter (I, 316f. bzw. I, 293) – in der *Ballade* spricht Morgenstern von einer Cousine Clarissa mit Tochter. Noch deutlicher ist der Bezug zu Taboris realer Familie bei ‚Tante Gisela‘, die Tabori in einem 1994 (d.h. im selben Jahr wie die *Ballade*) entstandenen Interview namentlich als eine von mehreren ermordeten Angehörigen nennt (nach A. Müller 1994, S. 53): „Tante Martha, eine Schwester meiner Mutter, und Tante Gisela sind anderswo umgekommen.“

⁶⁴¹ Vgl. Hilberg 1990, Bd. 2: Der Vernichtungsprozeß, Kapitel VIII.3 „Deportationen“, bes. Abschnitt „Ungarn“, S. 859-926.

Wenn man in Betracht zieht, wie unterschiedlich die Todesumstände der Verwandten sind, dann wird deutlich, dass diese Toten kaum auf einem gemeinsamen Friedhof bestattet sein können. Morgenstern spricht diese Ungereimtheit selbst aus:

Ich war nicht da, als sie starben. Ich hielt mich in relativer Sicherheit auf. [...] Also war ich nicht auf dem Begräbnis. Begräbnis? Was für ein Begräbnis?
Aber ich weiß, dass sie hier endeten, einige von ihnen.⁶⁴²

Wenn ein Begräbnis für die Ermordeten gar nicht stattgefunden hat (etwa weil sie anonym verscharrt wurden und das auch noch an verschiedenen Orten), dann *kann* der Friedhof, auf dem Morgenstern mit seiner Frau umhergeht, gar nicht genauer lokalisiert werden, denn er ist ein fiktiver Ort. Der Schauplatz der Handlung ist demnach der externalisierte Erinnerungsraum von Alfons Morgensterns Seele. In ihm werden all jene zusammengeführt, die sich zu einem Familientreffen eben nicht mehr versammeln können und derer Alfons Morgenstern gedenkt. Die Vereinzelung des Überlebenden, dem niemand aus seiner Familie mehr geblieben ist, reflektiert die Isolation Morgensterns in Herrmanns Herberge. Zu Beginn der Dramenhandlung ist der Gastronomiekritiker in betonter Weise („als schwarzgekleidete, bleichgesichtige Gestalt“⁶⁴³) als *Einzelner* der feindlichen Menge der fetten Speisenden gegenübergetreten; erst am Ende, wenn er seine Lieben um sich als fleischlose, dürre Skelette auf dem imaginären Friedhof versammelt, harmonisiert die schwarze Beerdigungskleidung mit Atmosphäre und Anlass des Auftritts. Wenn Morgenstern über seine Cousine sagt, sie sei im Leben „ziemlich fett, ich meine, füllig“⁶⁴⁴ gewesen, so verweisen diese Worte in spiegelbildlicher Wiederholung auf die Schnitzel-Esser, die „höflich ausgedrückt – füllig, tatsächlich aber widerlich fett“⁶⁴⁵ sind. Der initiale Alptraum des Juden erweist sich durch diese spiegelbildlichen Wiederaufnahmen nachträglich als fehlgeschlagener Versuch, das versäumte Begräbnis nachzuholen.

Angesichts der um ihn versammelten ermordeten Angehörigen konkretisiert Morgenstern die Schuld, zu der er sich zuvor mit den Worten Hiobs bekannt hat:

Ich bin ein schlechter Sohn, Vetter, Onkel, etc.
Ich war nicht da, als sie starben. Ich hielt mich in relativer Sicherheit auf. [...] All diese Jahre vermied ich es, sie hier zu besuchen. Da sie nun schon mal gestorben, nein, abgeschlachtet waren, hörten sie auf, für mich zu existieren. Ich meine, ich versuchte, nicht an sie zu denken. Ich hatte sie vergessen [...]. Nun ja, nicht eigentlich vergessen, aber ich trauerte nicht. Meine Tränendrüsen waren trocken. [...] Ich kann mir nicht verzeihen.⁶⁴⁶

Morgensterns Schuld ist zunächst als ‚Überlebendenschuld‘ zu bestimmen, als jenes unter Holocaust-Überlebenden weitverbreitete Syndrom also, bei dem aus dem eigenen

⁶⁴² Tabori 1996a, S. 52.

⁶⁴³ Tabori 1996a, S. 47.

⁶⁴⁴ Tabori 1996a, S. 52.

⁶⁴⁵ Tabori 1996a, S. 47.

glücklichen Überleben („Ich hielt mich in relativer Sicherheit auf.“) und dem Nicht-entkommen-Sein der Angehörigen und Freunde („sie starben“) ein Schuldgefühl entsteht.⁶⁴⁷ Zu diesem kommt bei Morgenstern eine Art ‚zweiter Schuld‘ hinzu, die in der Verdrängung („hörten sie auf, für mich zu existieren“) und im Nicht-Trauern („Meine Tränendrüsen waren trocken“) begründet ist.⁶⁴⁸ Der *theological turn* hat für Morgenstern den Weg freigemacht für das lange und mit erheblichem Aufwand betriebene Aufschieben der Trauerarbeit.⁶⁴⁹

Die Beschäftigung mit dem Vater, der motivationale Ausgangs- und motivische Angelpunkt von Taboris Holocaust-Dramatik seit den *Kannibalen*, nimmt auch in der *Ballade* besonders viel Raum ein. Wie der Vater der Dramenfigur Alfons Morgenstern umgekommen ist, wird allerdings nicht erzählt. Die auto-intertextuellen Referenzen dieser Schlusszene der *Ballade* auf die Schlusszene von *Jubiläum* legt dabei die Deutung nahe, dass die Frage nach der Todesart des Vaters vom Prätext schon beantwortet worden ist: Arnold Sterns Vater hat seinem Sohn mit seinem Erscheinen als Geist und mit der Überreichung des ‚komisch‘ schmeckenden Brotes bedeutet, dass in Auschwitz eben keine Brote gebacken, sondern Menschen in die Öfen geschoben worden waren (vgl. II, 86). Auch für Alfons Morgenstern scheint sich damit die Frage nicht mehr zu stellen, wie sein Vater ums Leben gekommen ist.⁶⁵⁰ Ihn beschäftigt vielmehr – dies wiederum in Parallele zu

⁶⁴⁶ Tabori 1996a, S. 52.

⁶⁴⁷ Vergleicht man Interviewäußerungen des Autors Tabori mit dem, was Alfons Morgenstern über sein Verhältnis zu den ermordeten Verwandten sagt, so fällt die Kongruenz der Aussagen auf. Auch Tabori hielt sich während der Shoah ‚in relativer Sicherheit‘ auf, nämlich außerhalb des deutschen Einflusbereichs (Großbritannien, Bulgarien, Türkei, naher Osten), und fühlt sich daher, ähnlich seiner Dramenfigur, schuldig, wie er im Interview mit André Müller bekennt, das im selben Jahr wie die *Ballade* entstanden ist (nach A. Müller 1994, S. 53): „MÜLLER: Ein Thema, das Sie immer wieder beschäftigt hat, ist die eigene Schuld. – TABORI: Ja. – MÜLLER: Obwohl Sie doch Opfer, nicht Täter waren. – TABORI: Ich fühlte mich schuldig als Überlebender, den Toten gegenüber. Ich hatte ein verhältnismäßig leichtes Leben im Krieg. Ich habe wenig gelitten, denn ich bin schon 1936 nach London gegangen. Ich war nie in einer ähnlichen Situation wie diese zwanzig Verwandten.“

⁶⁴⁸ Der Begriff der ‚zweiten Schuld‘ ist im deutsch-jüdischen Diskurs von Ralph Giordano geprägt und den nicht-jüdischen Deutschen hinsichtlich ihres (Nicht-)Umgangs mit der verbrecherischen Vergangenheit vorgeworfen worden (vgl. Giordano 2000). Man mag es deshalb problematisch finden, dass dieses Wort hier auf einen (wenn auch fiktiven) überlebenden Juden bezogen wird. Es bezeichnet aber mit Bezug auf Morgenstern das, was Giordano meint, nämlich das Verdrängen und Nicht-Trauern.

⁶⁴⁹ Die Länge der Verzögerung lässt sich aus Morgensterns Greisenalter ablesen. Der Aufwand, der ihn vom Trauern abgehalten hat, wird metaphorisch in den ständigen Identitätswechsellern der Alpträume (Akte I bis IV) vorgeführt. – Wollte man den Dreischritt des Erinnerns, Wiederholens und Durcharbeitens im Detail auf den Text beziehen, so ließe sich folgende Applikation durchführen: Morgensterns Schuldbekanntnis stellt den ersten Schritt dar, das Erinnern. Der zweite Schritt, das Wiederholen, wird in der *Ballade* als Wieder-Holen der Toten inszeniert, wenn diese vor Morgensterns Augen erscheinen, er sie der anonymen Masse der Holocaust-Opfer entreißt, mühsam der Reihe nach identifiziert und ihnen in der Kurzbeschreibung für seine Frau Angela auch ein wenig Individualität zurückgibt. Das Durcharbeiten besteht darin, dass Morgenstern die Symptome seiner spezifischen Form des Widerstands gegen die Erinnerung, also das Nicht-Weinen, als beschämendes Versäumnis erkennt, und darin, dass er schließlich durch das nachgeholte Trauern zum Weinen und auch wieder zum genussvollen Essen fähig ist. Vgl. Freud 1946.

⁶⁵⁰ Auch davon, wie die Mutter zu Tode gekommen ist, erzählt Morgenstern nichts. Dass also die Trauer um die Ermordeten breiten Raum einnimmt, ohne dass die Geschichten der Eltern erzählt werden, ist ein weiteres Indiz für die retrospektive Anlage der *Ballade*: Die Geschichten der Eltern sind im früheren Œuvre

Arnold Stern – der kurzsichtige Stolz, den der Vater in der Situation der Bedrohung an den Tag gelegt habe:

[...] er sagte: „Warum soll ich mich verstecken? Ich habe nichts Böses getan.“ Und ähnlich verrücktes Zeug. „Ich bin Patriot“, sagte er, „ich habe im Ersten Weltkrieg gekämpft. Ich werde meinen guten schwarzen Anzug anziehen, mit allen meinen Auszeichnungen, und wenn sie mich holen kommen, werde ich aufrecht dastehen und deine Mutter bei der Hand halten und in ihre Gesichter spucken.“⁶⁵¹

Morgensterns Erzählung über seinen Vater wiederholt in teilweise wörtlicher Übereinstimmung das, was Arnold Stern in der letzten Szene von *Jubiläum* über seinen Vater berichtet:

Eines Abends kamen ihn zwei Männer aus dem Chor besuchen. Kommen Sie, wir wollen Sie verstecken. – Warum soll ich mich verstecken? sagte er. Ich habe nichts getan. (II, 84f.)

Weckt schon der Friedhof als Ort der Handlung in der *Ballade* Reminiszenzen an *Jubiläum*, so verstärkt die parallele Charakterisierung des Vaters durch den Sohn diesen Effekt. Das Missverständnis des Sternschen Vaters, sein gefeiertes Ausfüllen der Parsifal-Rolle bürge für die Belastbarkeit der deutsch-jüdischen Symbiose (vgl. II, 85), wird variiert zum Irrtum des Morgensternschen Vaters, sein im Ersten Weltkrieg bewiesener Patriotismus werde ihn vor Verfolgung schützen („Ich bin Patriot [...] ich habe im Ersten Weltkrieg gekämpft.“). Beide Väter haben in ihrem Verhalten nichts erkennen können, das eine Bedrohung rechtfertigen würde, und haben daher eine mögliche Rettung abgelehnt. In der *Ballade* erscheint allerdings der Sohn als potentieller Retter, ja dieser betont sein ehrliches Bemühen um Rettung in auffälliger Weise:

Ich rief ihn aus meinem Versteck bei Fräulein Schornstein an. Hab ich, hab ich, hab ich. Obwohl es gefährlich war, und sagte ihm, er solle kommen und sich bei mir verstecken.⁶⁵²

In diesem letztlich fehlgeschlagenen Rettungsversuch⁶⁵³ begegnet auch die Problematisierung der (soziologisch verstandenen) Vater-Sohn-Rollen wieder, die aus *Jubiläum* bekannt ist.⁶⁵⁴ Denn als Komplement zur gescheiterten Rettung seines Vaters erzählt Morgenstern die gelungene Rettung seiner selbst durch den Vater:

bereits abgehandelt worden; in diesem letzten Holocaust-Drama findet eine Perspektivverschiebung statt. Der Umgang des Sohns mit seinem persönlichen Trauma steht im Zentrum des Interesses.

⁶⁵¹ Tabori 1996a, S. 52.

⁶⁵² Tabori 1996a, S. 52.

⁶⁵³ Der Name Schornstein verweist auf den Tod durch Vergasung und die Verbrennung des Vaters in Auschwitz. Auch dass gerade der Schornsteinfeger einer der Besucher ist, bei deren Türklingeln Morgenstern (Akt 2) sich vor Verrat und Deportation fürchtet, ließe sich in dieser Richtung deuten. – Wie Morgenstern hat Tabori seinen Vater – erfolglos – aus dem Exil angerufen, um ihn zu sich zu holen. Vgl. nach A. Müller 1994, S. 54: „[Tabori:] 1941 habe ich ihn aus Istanbul angerufen und nur so beiläufig gesagt, er solle mich doch mit der Mutter besuchen kommen. Also ich habe ihn nicht gedrängt. Das habe ich mir nie ganz verziehen.“ Auch diese inhaltliche Parallele stützt die autobiographische Deutung weiter.

⁶⁵⁴ Vgl. dazu Kap. III.3. im zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung sowie Sander 1997a, bes. S. 212f.

Einmal rettete er mir das Leben, in Pörschach am See. Ich war vier oder fünf. Wir zogen uns in derselben Kabine aus. Die Planken gaben nach, ich fand mich im Wasser wieder, bis zu den Ohren, ich stand ganz still, als er sich beim Ausziehen umdrehte, herunterlangte, mich hochzog und sagte, Alfons, die Tür ist da drüben.⁶⁵⁵

In der schmerzlichen Erinnerung daran, dass Morgenstern selbst durch seinen Vater vor dem Tod gerettet wurde (und zudem auf eine offenkundig bewunderte, weil nonchalant und ironisch kommentierte Weise) und dass er diese Rettung nicht ‚zurückzahlen‘ konnte, tritt die Erkenntnis zu Tage, dass die Vater-Sohn-Rollen nicht beliebig vertauschbar sind. Damit wird in der *Ballade* ein anderes Verständnis des Generationenverhältnisses vorgeführt als in *Jubiläum*: Ging dort mit der Zerstörung der vermeintlichen deutsch-jüdischen Symbiose die Auflösung der linearen Generationenfolge einher, ja kehrten sich die Rollen von Vater und Sohn geradezu um, so steht hier am Ende die Erkenntnis, dass die mit der Vaterrolle assoziierte Beschützerfunktion eben nicht vom Sohn dem Vater gegenüber wahrgenommen werden konnte.

Dieses Eingeständnis der Ohnmacht bewirkt, dass Morgenstern sich seinem Schmerz stellt: „*Er weint ein paar Tränen.*“⁶⁵⁶ Damit ist die jahrzehntelange Gefühls- und Ausdrucksblockade aufgeweicht, und an die Stelle des Schuldgefühls wegen des Nicht-Trauerns tritt die Trauerarbeit, die nun endlich beginnen kann. Die Tränen sind dabei körperlicher Ausdruck der Katharsis, die sich an Morgenstern vollzieht: Das schon in der aristotelischen Poetik vorgeprägte und auch von Tabori programmatisch vertretene physiologische Verständnis der Katharsis ist in dieser Schlusszene anschaulich als physische Befreiung von aufgestauten Affekten gestaltet. Die zentrale Bedeutung, die Morgensterns Tränen dabei zukommt, ist wiederum als auto-intertextuelles Motiv mit Referenz auf *Mutters Courage* erkennbar. Dort berichtet der Sohn über die Tränen der Mutter:

Und dann kamen ihr die Tränen, wie ihr der Urin gekommen war, und füllten ihre unvergleichlich blauen Augen und machten sie blind [...], ach ja, diese verdammte jüdische Sentimentalität; statt kühl und sachlich zu bleiben, wie es einer Dame geziemt, dachte sie an die viertausendunddreißig Todgeweihten und versprühte in der Trauer um ihre sogenannten Kinder ihre Säfte [...]. (I, 313)

Der doppelte physiologische Ausdruck der Trauer, die feuchten Augen und die „feuchten Höschen“ (I, 312), wird von der Mutter entgegen den gesellschaftlichen Konventionen als positives Differenzkriterium zur Einstellung des verstopften Mörders hervorgehoben:

[...] eins sag ich dir, mein Schatz, Mord beginnt dort, wo Trauer dir nicht mehr das Höschen näßt oder die Augen. (I, 313)

⁶⁵⁵ Tabori 1996a, S. 52.

⁶⁵⁶ Ebd.

Ganz in Übereinstimmung mit dieser Bewertung des Weinen empfindet Morgenstern offenbar eine Mitschuld an den Morden, weil seine „Tränendrüsen [...] trocken“⁶⁵⁷ waren. Insofern Morgenstern eine autobiographisch konzipierte Figur und die *Ballade* ein *autobiographischer* Rückblick auf das taborische Holocaust-Ceuvre sind,⁶⁵⁸ gesteht Tabori implizit ein, dass seine früher entstandenen Holocaust-Dramen nicht erreicht haben, was er als sein Ziel formuliert hatte, nämlich „[s]ich und diejenigen, die diesen Alptraum teilen, davon zu befreien“.⁶⁵⁹ Da Tabori den Holocaust zum Hauptthema seines Theaterschaffens machte, hat er die Toten, wie es sein Alter ego Morgenstern ausdrückt, „nicht eigentlich vergessen, aber [er] trauerte nicht.“⁶⁶⁰ Die früheren Holocaust-Dramen werden damit, auch durch die Alpträume der ersten vier Akte der *Ballade*, im Nachhinein als ein vor allem für die persönliche Trauerarbeit unproduktiver Mummenschanz charakterisiert, aus dem keine Katharsis erwachsen konnte, weil etwas Entscheidendes nicht ermöglicht wurde: Die „Tränendrüsen waren trocken.“⁶⁶¹ Tatsächlich waren und sind Tränen als Reaktion auf *Die Kannibalen* nicht zu erwarten und sie waren vom Autor auch nicht erwünscht: „Das Ereignis ist jenseits aller Tränen“,⁶⁶² hatte Tabori im Jahr 1969 befunden. Zehn Jahre später ließ er die Titelfigur von *Mutters Courage* das Weinen als wohltuenden, menschlichen und menschenwürdigen Reflex auf den millionenfachen Mord verteidigen. Weitere fünfzehn Jahre später lässt er schließlich die Tränen bei seinem Alter ego Morgenstern fließen.⁶⁶³ Das Fließen der Tränen löst die Schuldgefühle auf, die ‚unverdaute Trauer‘ erfährt eine physische Ableitung, die metaphorisch als ‚Verdauung‘, mithin als ‚Bewältigung‘ aufzufassen ist und daher auch eine ‚heilsame Wirkung‘ entfaltet.⁶⁶⁴

⁶⁵⁷ Ebd.

⁶⁵⁸ In einem Interview äußert sich Tabori zum autobiographischen Gehalt der *Ballade* (nach Strümpel 1997, S. 53): „Eine Figur mit dem Autor zu identifizieren, ist nicht richtig. Ein Morgenstern oder ein Hamlet ist nicht der Autor, sondern seine Phantasie und ein Ergebnis von dem, was er beobachtet. Natürlich fließt auch etwas von ihm mit ein, ich glaube, jedes Theaterstück ist auch eine Autobiographie, ich sage aber nicht, daß ich Morgenstern bin. Ich habe nämlich Glück gehabt, daß ich die schlimme Zeit, in Ungarn und Österreich, gemieden habe. [...] ich leide noch immer darunter, daß ich es angenehm hatte in der schlimmen Zeit, im Gegensatz zu meiner Familie, weil 80 Prozent meiner Familie umgekommen sind.“ – Tabori gesteht einen gewissen autobiographischen Gehalt des Theaterstücks zu. Aufschlussreich ist dabei vor allem, dass Tabori zur Erläuterung seiner Position sein glückliches Überleben im Exil anführt („die schlimme Zeit [...] gemieden“) und dass er mit der genossenen ‚relativen Sicherheit‘ ein Schuldgefühl gegenüber den Ermordeten verbindet („ich leide noch immer darunter, dass ich es angenehm hatte [...], im Gegensatz zu meiner Familie“). Damit bejaht er indirekt Parallelen zwischen sich selbst und seiner Dramenfigur.

⁶⁵⁹ Tabori 1981a, S. 37.

⁶⁶⁰ Tabori 1996a, S. 52.

⁶⁶¹ Ebd.

⁶⁶² Tabori 1981a, S. 38.

⁶⁶³ Hinsichtlich der ‚Unfähigkeit zu weinen‘ besteht eine weitere Parallele zwischen Tabori und seiner Dramenfigur, wie eine Interviewäußerung deutlich macht (nach Müller 1994, S. 54): „Ich gebe zu, dass es mir schwerfällt, aus mir herauszugehen. Ich kann zum Beispiel nicht weinen. Ich habe meine wichtigsten Jahre in England verbracht. Dort lernt man, sich zu beherrschen. Ich finde das falsch. Aber ich kann es nicht ändern. Ich bin ein verschlossener Mensch.“

⁶⁶⁴ Alexander und Margarete Mitscherlich räumen ein, dass der Begriff der Bewältigung in Bezug auf den millionenfachen Mord fragwürdig ist, verteidigen seine Verwendung zumindest auf einer

Denn mit den Tränen kehrt der Hunger zurück:

ANGELA: Hast Du Hunger?

MORGENSTERN: So lá lá.

ANGELA *langt in ihre Tasche*: Hier, ein kaltes Schnitzel auf Butterbrot.
Er nimmt es. Sie nimmt das andere. Sie essen.

ANGELA: Gut?

MORGENSTERN: Köstlich.

Sie essen.

MORGENSTERN: Das Beste, das ich je hatte.⁶⁶⁵

Wenn der (auf der Trauebene des ersten Akts) an „[c]hronische[r] Verdauungsstörung“ leidende Morgenstern am Ende also wieder mit Genuss essen kann, so ist die ‚heilsame Wirkung‘ der Katharsis durchaus stringent als erfolgreiche Therapie des dyspeptischen Syndroms gestaltet. Der zu Dramenbeginn dyspeptische Jude verarbeitet am Ende seine Trauer durch das Beweinen der Toten und findet aus dem Zustand der ‚unverdauten Trauer‘ heraus. Morgenstern kann deshalb nunmehr das versäumte Begräbnis nachholen, indem er mit dem Schnitzel eine Art Leichenschmaus zu sich nimmt.

Ja, mehr noch: Ihm schmeckt gerade das wieder, das zu Beginn seine größte Abneigung hervorgerufen hat, das Wiener Schnitzel. Allerdings in aussagekräftig veränderter Darbietungsform, denn das Schnitzel ist kalt und wird mit Brot als Sandwich dargereicht. Dass Morgenstern ein solches Schnitzel nun „köstlich“ findet, lässt sich im Vergleich mit seiner früheren Nörgelei schlüssig erklären. Das Wiener Schnitzel, das dem wählerischen Gastronomiekritiker als Inbegriff der verlorenen k.u.k. Monarchie gegolten hat und das er wegen ebendieses Symbolcharakters für genauso „unwiderruflich dahin“⁶⁶⁶ wie Österreich-Ungarn und also ungenießbar gehalten hat, dieses Schnitzel wird wieder genießbar, weil erstens Morgenstern ein neues Verhältnis zur Vergangenheit gewonnen hat und weil zweitens auch das Schnitzel verändert ist. Denn mit Morgensterns Trauer um die ermordeten Verwandten ist auch die Trauer um den österreichisch-ungarischen Vielvölkerstaat verbunden, der noch nicht von den Schrecken des Holocaust berührt war und dessen lukullisches Überbleibsel, das kalte Schnitzel, symbolisch als doppelt codierter Leichenschmaus einverleibt wird – als Totenmahl für die Ermordeten und als Traueressen für „die gute alte Zeit“⁶⁶⁷ vor dem Holocaust. Ein warmes, *comme il faut* zubereitetes Schnitzel, so darf man vermuten, würde Morgenstern noch immer nicht munden, denn es ist nicht mehr zeitgemäß. Das kalte Stück Fleisch hingegen lässt erkennen, dass es sich bei ihm um einen Überrest handelt. Mit einer solchen Speise wird gar nicht erst die Erwartung

individualpsychologischen Ebene aber und sprechen in diesem Zusammenhang von einer „Folge von Erkenntnisschritten“, die eine „heilsame Wirkung“ nach sich zögen. In dieser Weise wird der Begriff auch in der vorliegenden Studie verwendet. – Vgl. Mitscherlich/Mitscherlich 1977, S. 24.

⁶⁶⁵ Tabori 1996a, S. 52.

⁶⁶⁶ Tabori 1996a, S. 47.

geweckt, man könne die habsburgische Vergangenheit mit ihrer „kaiserliche[n] Pracht“⁶⁶⁸ wieder aufleben lassen. Da das kalte, als Sandwich verzehrte Schnitzel signalisiert, dass sein ursprünglicher kultureller Zusammenhang nicht mehr intakt ist, und da Morgenstern auch diesen Verlust endlich betrauert, kann der feinfühligste Gastronomiekritiker schließlich an der Seite seiner Frau wieder mit Genuss essen.

Wenn Morgenstern auf die Frage seiner Frau, ob das Schnitzel schmecke, antwortet, es sei „köstlich“, so verweist diese Replik noch einmal auf *Jubiläum* zurück, wo Mitzi den Geschmack des Laibs Brot mit den Worten „Schmeckt komisch.“ (II, 86) kommentiert. Der Abstand, der zwischen den Worten ‚komisch‘ und ‚köstlich‘ liegt, markiert die Unterschiedlichkeit der beiden Dramen *Jubiläum* und *Ballade* hinsichtlich ihrer Grundaussage: *Jubiläum* sticht aus Taboris Holocaust-Euvre als das politisch aggressivste Drama heraus, weil es mit seinen dokumentarischen Versatzstücken direkte Bezüge zur bundesdeutschen Gegenwart der frühen 1980er Jahre herstellt, nazistische Kontinuitäten aufzeigt und den latenten und manifesten Antisemitismus anprangert. *Jubiläum* zieht daher eine bittere Bilanz für die einstmals Ermordeten und die erneut Bedrohten. *Die Ballade vom Wiener Schnitzel* zieht ebenfalls eine überaus kritische Bilanz, allerdings bezogen auf die jüdische Hauptfigur. Nicht ‚die Anderen‘, wie in *Jubiläum*, werden des Vergessens der Ermordeten und der neuerlichen Verfolgung von Juden geziehen, sondern der Jude selbst gesteht ein, die Toten nicht gebührend betrauert zu haben. Dass in der *Ballade* die ‚unverdaute Trauer‘ selbstkritisch konstatiert wird, ist nicht neu in Taboris Auseinandersetzung mit dem Holocaust. Neu ist die Einseitigkeit der Zuschreibung, die die nicht-jüdische, potentiell judenfeindliche Umwelt gar nicht erst in den Blick nimmt, sondern sich ganz auf die Perspektivfigur Morgenstern beschränkt.

Tabori führt in seinem letzten abendfüllenden Holocaust-Drama an der alpträumenden Figur Morgenstern vor, was der Satz „Wer die Vergangenheit vergisst, ist dazu verurteilt, sie wiederzuerleben“ bedeutet. Zu diesem Ausspruch hat er in seinem programmatischen Text *Es geht schon wieder los* angemerkt:

Das ist von gewisser Bedeutung für Juden wie für Deutsche mit der ihnen eigenen speziellen Erinnerung an die Morde. Fast alle von uns möchten vergessen, wir wollen zufrieden gelassen werden, unbehelligt bleiben, wir wollen nicht mehr bestürzt und bestürmt werden, wir sind zu Recht verstimmt über die paar Verrückten unter uns, die, wie in Koestlers Alptraum, aus den Gräben am Straßenrand schreien, ohne daß jemand sie anhört. Ich, zum Beispiel, war besonders erpicht, diese Morde zu vergessen, für einige Zeit gelang es mir, aber

⁶⁶⁷ Ebd.

⁶⁶⁸ Tabori 1996a, S. 48.

ungefähr alle zehn Jahre wacht die Erinnerung an sie auf und trifft mich so stark, daß ich all das, was ich lange für verdaut hielt, erbrechen muß.⁶⁶⁹

Die einzelnen Elemente dieser Situation des Vergessenwollens können bis ins Detail in der *Ballade* wiedergefunden werden: Morgensterns jahrzehntelanges Vergessenwollen führt zum Wiedererleben des Verdrängten im Alptraum.⁶⁷⁰ Schließlich wacht Morgenstern allerdings auf und die Erinnerung trifft ihn. Der Unterschied zwischen Taboris früheren provokativen Versuchen, an die Morde zu gemahnen, und der *Ballade* liegt darin, dass „das, was [er] lange für verdaut hielt“ nicht ‚erbrochen‘, also in schockierender Weise wieder ans Tageslicht befördert wird. Vielmehr weint Taboris Alter ego um die Toten. Dies weist am Ende eines über 25 Jahre sich spannenden Bogens von Holocaust-Dramen den Weg zur metaphorisch aufzufassenden ‚Verdauung‘, zu einer performativ dargestellten Erinnerung im eigentlichen Sinn.

Die Ballade vom Wiener Schnitzel führt dabei vor, dass „Alpträume [...] so notwendig wie der tägliche Triumph unserer Därme“⁶⁷¹ sind: Die Konfrontation des Juden mit seiner ‚Vergessensschuld‘, die sich in den Alpträumen vollzieht und in der Hiob-Szene (Akt IV) zuspitzt, erlaubt es ihm endlich, sich des Unverdauten zu entledigen. Das Erwachen aus der Gefühlsstarre und das Beweinen der Toten ermöglichen am Ende sogar neue Genüsse. Daher lautet der letzte Satz aus Taboris dramatischem Holocaust-Ceuvre schlicht: „*Sie essen.*“⁶⁷²

⁶⁶⁹ Tabori 1981a, S. 200f.

⁶⁷⁰ Sogar Koestlers Alptraum scheint konkret aufgenommen zu werden, wenn Morgenstern sagt (Tabori 1996a, S. 52): „Ich lief durch die Stadt und – und [...].“

⁶⁷¹ Tabori 1984.

⁶⁷² Tabori 1996a, S. 52.

Schluss: Taboris ‚unkulinarisches Theater‘

Die vorliegende Untersuchung ging von der Überlegung aus, dass Tabori das Theater aus zwei Gründen als das ihm gemäße Medium für den Umgang mit dem Holocaust entdeckte. Erstens macht es die Annäherung von außen an dieses Thema transparent, die ihm als einem der Ermordung entronnenen Juden, der in Auschwitz nicht „dabei war“⁶⁷³, einzig möglich schien und die ihn – bei allen Unterschieden – mit den Nachgeborenen der Täter verbindet. Mit ihnen gilt es sich nach Taboris Überzeugung zu verständigen, und da er bei ihnen wie bei sich selbst „unverdaute Trauer“⁶⁷⁴ erkennt, sucht er nach Wegen, „[s]ich und diejenigen, die diesen Alptraum teilen, davon zu befreien“.⁶⁷⁵ Zu diesem Zweck bietet das Theater – zweitens – auch nonverbale, insbesondere körperliche Ausdrucksformen. Taboris Überzeugung, „daß wahre Erinnerung nur durch sinnliches Erinnern möglich ist“, nämlich „mit Haut, Nase, Zunge, Hintern, Füßen und Bauch“,⁶⁷⁶ bringt ihn dazu, auffällig häufig und an prägnanten Stellen mit dem Kulturthema Essen in seinen Holocaust-Dramen zu arbeiten: Als eine „Fundamentalie des menschlichen Lebens“, die an der Schnittstelle von natürlichem Bedürfnis und soziokultureller Überformung des Bedürfnisses verortet ist, bietet es spezifische Verbindungsmöglichkeiten zwischen Sinnlichem und Sinnhaftem zum Zwecke des „sinnliche[n] Erinnerns“.

Das im ersten Teil dieser Arbeit im Anschluss an kultur- und literaturwissenschaftliche Untersuchungen entfaltete Sinnstiftungspotential des ‚sozialen Totalphänomens‘ Essen erwies sich als eine in Taboris Dramen intensiv genutzte Möglichkeit, soziokulturelle, zivilisationstheoretische, religiöse und psychologische Implikationen und Auswirkungen der Shoah zu verhandeln, ohne dass die *dramatis personae* abstrakt über Themen wie das Walten Gottes in der Geschichte des jüdischen Volkes, Menschenwürde oder Traumatisierung redeten. Anhand des Essensthemas wird in Taboris Stücken also konkretisierend ein breites Spektrum von individuellen und kollektiven, religiösen und politischen, physischen und psychischen Folgen des Holocaust szenisch vergegenwärtigt.

Der Rückblick auf die vor der Erstaufführung der *Kannibalen* auf deutschen Bühnen gespielten Holocaust-Dramen zeigte, dass in ihnen die Opfer auf je verschiedene Weise abstrakt und marginal geblieben oder instrumentalisiert worden waren. Das Gegenteil trat in der Untersuchung der taborischen Stücke zutage. Tabori stellt seine jüdischen Figuren ins Zentrum und thematisiert anhand des Essensthemas ihre physischen und ins

⁶⁷³ Tabori nach Welker 1994b, S. 301.

⁶⁷⁴ Tabori 1981a, S. 34.

⁶⁷⁵ Tabori 1981a, S. 37.

⁶⁷⁶ Tabori 1981a, S. 202.

Somatische verschobenen Leiden nicht nur, sondern visualisiert sie auch szenisch in mitunter schockierend und ekelerregend drastischer Form: Er zeigt die soziale Bindungen missachtenden und moralische Normen verwerfenden, dem Hungertod nahen Auschwitz-Häftlinge (*Die Kannibalen*), die aus Scham, Angst und Trauer weinende und urinierende Mutter (*Mutters Courage*), die wegen ihrer traumatischen Erfahrungen und massiven Ängste appetitlosen, magenkranken, verstopften Juden nach der Shoah (*Jubiläum, Ballade*).

Dies dient, wie gezeigt wurde, im doppelten Wortsinn der ‚Realisierung‘ der Opfer, die damit anders als in den ‚Vorgänger‘-Stücken aus der ‚derealisierten Wirklichkeit‘ (Mitscherlich/Mitscherlich) herausgelöst werden: Das Essensthema ist erstens wesentlicher Bestandteil der Darstellung von ‚realen‘ jüdischen Figuren anstelle von ‚idealen‘ wie etwa in Sylvanus‘ Stück *Korczak und die Kinder*, das Täter und Opfer binär zu Stereotypen stilisiert. Wie Shakespeares Shylock Juden mit Christen *als Menschen* vergleicht, indem er Kreatürliches anspricht („Mit derselben Speise genährt, mit denselben Waffen verletzt, denselben Krankheiten unterworfen, mit denselben Mitteln geheilt, gewärmt und gekältet von eben dem Winter und Sommer als ein Christ“⁶⁷⁷), so vermenschlicht Tabori mit seinen Mitteln der sinnlichen Konkretion die jüdischen Figuren. ‚Realisierung‘ ließ sich zweitens als eine Option für das Publikum auffassen, nämlich im Sinne des Begreifens durch Bewusstmachung. Erst durch diesen Doppeleffekt der ‚Realisierung‘ können die Nachgeborenen der Täter die Opfer „als Menschen und nicht als Abstraktionen“⁶⁷⁸ wahrnehmen, sich auf ‚Probe-Identifikationen‘ mit ihnen einlassen und sie betrauern.

So sehr Tabori bei der Gestaltung seiner Täter- und Opferfiguren in programmatischer Absicht insgesamt „über die Klischees und Tabus hinweg[ieht]“,⁶⁷⁹ so deutlich unterscheidet er andererseits diese Figurengruppen durch ihr Essverhalten voneinander. Taboris Täterfiguren stehen dabei durchaus in einer Reihe mit den hyperphagen, quasi-kannibalischen Tätern aus den ‚Vorläufer‘-Stücken *Eiche und Angora* von Walser und *Der Stellvertreter* von Hochhuth. Sie verfügen über Nahrung und verschlingen sie in großen Mengen: der Menschenfleisch fressende, barbarische KZ-Wächter Schrekinger (*Die Kannibalen*), der quasi-kannibalische SS-Offizier (*Mutters Courage*), der seine Aggression symbolisch sublimiert und verschiebt, indem er seine Zähne ins Fleisch der auf die Shoah-Opfer verweisenden Pflaume schlägt, die Täter mit konstanten kulinarischen Vorlieben und politischen Ansichten auch nach der Shoah (*Jubiläum*), schließlich die antisemitischen Gourmets (*Ballade*), die als fette, homogene Masse schmatzend und rülpsend ihre Gerichte verzehren und den jüdischen Gastronomiekritiker in aggressiver Weise mundtot machen.

⁶⁷⁷ Shakespeare 1991, S. 43f.

⁶⁷⁸ Tabori 1981a, S. 24.

⁶⁷⁹ Ebd.

Allerdings steht bei Tabori – deutlicher als bei Walser und Hochhuth – das Fressen der Täter im Mittelpunkt, auch weil das Schock- und Ekelpotential der (von den Vergleichsstücken nicht genutzten) kannibalischen Performanz es eindringlich vor Augen führt.

Zweimal verwendet Tabori in den untersuchten Stücken ein Darstellungsverfahren, bei dem die jüdischen Shoah-Opfer auf der Bühne durch ein symbolisches Ding oder Tier stellvertreten werden. In *Mutters Courage* verbürgt die symbolisch auf die Opfer verweisende Pflaume die Präsenz der vielen Ermordeten innerhalb der Geschichte über die eine Gerettete; das langsame Kauen auf der Pflaume lässt zudem den Retter als Aggressor erkennbar werden. Diese indirekte Methode der Darstellung des Undarstellbaren intensiviert und radikalisiert Tabori bei der Schlachtung des Huhns in *Mein Kampf*. Über seine performative Dimension visualisiert der brutale Tötungsvorgang symbolisch den Holocaust auf der Bühne, dessen gewaltsames Morden mimetisch nicht dargestellt werden kann. Dabei werden die Millionen menschlicher Opfer antinaturalistisch, reduktionistisch und verfremdet durch das einzelne Tier stellvertreten. Weil der Reduktionismus und die Verfremdung der szenischen Zeichen offenkundig sind, wird die Imaginationsfähigkeit des Publikums angesprochen, das durch den performativen Akt auf der Bühne hindurch die Brutalität des Massenmords ‚mitsieht‘, und so erfüllt dieses stellvertretende Darstellungsverfahren seinen Zweck.

Mein Kampf fällt mit der verfremdenden Versinnbildlichung des Holocaust aus der Reihe der Dramen heraus, die die Opfer ‚realisieren‘ (im ersten der beiden oben erläuterten Wortsinne), zumal es den von der Bühnenfigur Hitler vertretenen künstlerischen Realismus desavouiert. Das Prä-Shoah-Stück lässt mit Lobkowitz (Gott), Gretchen (Deutschland-Österreich), Schlomo (die europäischen Juden) und Frau Tod Figuren agieren, die mehr oder weniger ausgeprägt allegorisch konzipiert sind. ‚Realisiert‘ wird nun aber der Täter *par excellence*, der historische Hitler, indem Tabori ihn als überforderten, schlampigen, unreinlichen, dummen Arbeitscheuen auf die Bühne stellt, gar mit heruntergelassenen Hosen auf dem Abtritt zeigt. Wie die Vermenschlichung der Opfer, so ließ auch diese Entdämonisierung des Täters sich verstehen als eine Herauslösung des zu Betrauernden aus der „derealisierten Wirklichkeit“ im Sinne der Mitscherlichs. Tabori kommentierte dies wie folgt: „Man kann einen Hitler nur bewältigen, wenn man diese Züge in sich erkennen läßt.“⁶⁸⁰ Eine solchermaßen bestimmte Absicht macht die ‚realisierende‘ Gestaltung der Hitler-Figur plausibel.

⁶⁸⁰ Tabori nach Palm/Voss 1987, S. 130.

Die Performanz der Essensszenen erwies sich durchweg, gerade auch in der symbolischen Schlacht- und Kochszene von *Mein Kampf*, als ein Spezifikum des taborischen Holocaust-Theaters, das zum einen durch die Visualisierung des Essens und Verdauens auf der Bühne – verglichen mit einer bloß referentiellen Darstellung (Botenbericht, Mauerschau o.ä.) – Effekte der Intensivierung und Emotionalisierung erzielt. Zum anderen zeigte sich, dass die Performanz das dominante Gestaltungsverfahren in all jenen Szenen war, die auf rituelle Mahlzeiten anspielen – mit einer aussagekräftigen Ausnahme in *Mutters Courage*.

Anspielungen auf das und Versatzstücke aus dem Abendmahl begeben – mehr oder weniger deutlich anthropophag nuanciert – in den *Kannibalen*, *Mutters Courage*, *Jubiläum* und *Mein Kampf*, hinzu kommen in *Jubiläum* und *Mein Kampf* Elemente des Passahmahls und in *Mein Kampf* Allusionen auf die Kappara. Jüdische Essensrituale verwendet Tabori also erst in den 1980er Jahren. Man kann das zunächst mit dem generellen Befund korrelieren, demzufolge bis zu *Mein Kampf* in den taborischen Stücken „die Auseinandersetzung mit dem ‚Jüdischen‘ kaum stattfindet, allenfalls in Form von Projektionen“.⁶⁸¹ Genauere, funktionale Erklärungen boten meine Analysen der konkreten Aufgaben und Leistungen der Essensrituale in der Gesamtanlage der Stücke: Tabori nutzt für das vom undurchbrochenen Kreislauf der Verfolgung und Bedrohung handelnde Stück *Jubiläum* mit Bedacht gerade das Aktualisierungspotential des Passahmahls, das jede Generation die vergangenen Erfahrungen des jüdischen Volks als gegenwärtige erleben lässt, weil dies – negativ gewendet – der Erfahrung der Opferfiguren genau entspricht. Ähnlich, d.h. als gezielte inhaltlich-funktionale Bezugnahme, ließ sich die Aufnahme des Kappara-Ritus in *Mein Kampf* erklären, weil die Modellierung der Huhnschlachtung nach dem religiösen Bußopfer es erlaubt, den Holocaust auf den im Stück entfalteten Kontext von Gottesvergessenheit, Sünde und Buße zu beziehen. Das Kappara-Muster wie die anderen religiösen Prätexte bietet allerdings keine schlüssige Deutung des Bühnengeschehens oder gar des historischen Geschehens, auf das die Bühnenhandlung referiert; es eröffnet Reflexionsräume für das Publikum, ohne fertige Antworten zu präsentieren. Dies wurde anhand der inhärenten Widersprüche und gegenseitigen Überlagerungen der alludierten Sinnggebungsmuster verdeutlicht.

Dass der christliche Ritus in Taboris Holocaust-Dramen dominiert, ist begreiflich aus ihrem Adressatenbezug. Tabori zeigt seine Stücke in Deutschland und Österreich einem überwiegend christlichen (oder wenigstens christlich geprägten) Publikum, das die Eucharistie als gottesdienstlichen Kernritus kennt.⁶⁸² Da die Aufnahme von

⁶⁸¹ Strümpel 2000, S. 183.

⁶⁸² Das macht auch die Umarbeitung jüdischer Elemente (Schofar) aus der amerikanischen Fassung von *The Cannibals* zu christlichen (Krähen des Hahns) plausibel.

Abendmahlselementen als durchgängiges Gestaltungsverfahren in Taboris Holocaust-Œuvre herausgestellt werden konnte, folgt aus meinen Dramenanalysen der Schluss, dass in diesem Punkt die besondere Leistung des Essensthemas im Kontext der Holocaust-Darstellung liegt – gerade im Vergleich mit den anderen untersuchten Stücken: Wenn Tabori eucharistische Elemente zumal im Modus der Performanz aufnimmt, dann bietet er seinem Publikum die Teilnahme an vertrauten und dennoch (im doppelten Sinne der Stiftung und des Grundes) neu begründeten Gedächtnis- und Trauerritualen an, die nun der Erinnerung an die Shoah-Opfer gelten. Der Rückgang auf die Eucharistie ist damit als neuinstituierte, Gedächtnis stiftende und Gemeinschaft schaffende liminale Aktivität zu begreifen, die Schauspieler und Publikum, Juden und Nicht-Juden, die Generation der Zeitzeugen und die Nachgeborenen in den Erinnerungsprozess einbindet, um Möglichkeiten zur ‚Verinnerlichung‘ und ‚Verdauung‘ der Shoah zu eröffnen und als „redressive action“ (Turner) zur Bewältigung der Verbrechen beizutragen. Eschatologische Perspektiven fehlen diesen Szenen bei Tabori allerdings, will man nicht im Falle der Prä-Shoah-Farce *Mein Kampf* sogar von einer negativen immanenten Eschatologie des Holocaust sprechen. Die Aspekte der Erinnerung und der Gemeinschaftsstiftung hingegen bestimmen und tragen all diese quasi-eucharistischen Szenen, zu denen es in den Holocaust-Dramen vom dramatisierten *Tagebuch der Anne Frank* bis zur *Ermittlung* keine funktionale Entsprechung gibt.

In den Drameninterpretationen wurde gezeigt, dass die Metaphorik der Inkorporation die innerdramatischen poetologischen Reflexionen durchzieht und rezeptionslenkend eingesetzt wird, weil sie das Essen als Bild für das Verinnerlichen und das Verdauen als Bild für das emotionale Verarbeiten des Holocaust explizit oder implizit auf die quasi-eucharistischen Funktionen der Theaterstücke bezieht. Die *Kannibalen* konnten daher als „schwarze Messe“ verstanden werden, die im Judenherz in Aspik und mit pikanter Sauce dem Publikum symbolisch eine Hostie zur Erinnerung an die gequälten Auschwitz-Opfer anbietet. Zehn Jahre später verrät das vermeintlich harmlose Stück *Mutters Courage* Pessimismus und Zweifel an der Wirksamkeit solcher ‚schwarzer Messen‘. Als Reaktion auf diese Zweifel ließ sich in dieser Perspektive das auf das Publikum ausgedehnte Brotteilen und -essen bei der Uraufführung von *Jubiläum* verstehen, das das Gelingen des Trauerprozesses über das gemeinsame Essen gleichsam erzwingen zu wollen scheint. Das im gedruckten Dramentext nicht erwähnte Brotteilen mit dem Publikum vorausgesetzt, gehen die körperliche Konkretion des Essvorgangs, die poetologische Metaphorik (etwa des ‚komischen Geschmacks‘) und die Gemeinschaft stiftende Performanz des rituellen

Trauerns in keinem der anderen taborischen Stücke für das Publikum eine so *sinnvolle*, d.h. die Sinne beteiligende und Sinn stiftende, Verbindung ein.

Tabori hat das lange Zeit dominante Thema seines Lebens anlässlich der Berliner Aufführung der *Kannibalen* als „Begegnung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Vätern und Söhnen, Juden und Deutschen“⁶⁸³ bestimmt. Die *Ballade* gestaltet als letztes abendfüllendes taborisches Holocaust-Stück den Abschluss dieses Lebensthemas. Es wurde als ein selbstkritischer Rückblick des Autors auf zweieinhalb Jahrzehnte der theatralen Beschäftigung mit dem Holocaust interpretiert. Die *Ballade* zeigt einen gelingenden Erinnerungs- und Trauerprozess als Katharsis, der folgerichtig die erste und einzige entspannte, zugleich Hunger stillende und Genuss bereitende Mahlzeit im ganzen taborischen Holocaust-Œuvre nach sich zieht, die zudem noch einträchtig zwischen dem Juden Morgenstern und seiner nicht-jüdischen Ehefrau geteilt wird. Da das Mahl auf einem (imaginären) jüdischen Friedhof stattfindet, kann es nicht Ausdruck einer neuen deutsch-jüdischen Symbiose sein, aber als endlich glückender Leichenschmaus deutet es doch an, dass ein Zusammenleben im gemeinsamen Bewusstsein der Morde und bei geteilter Trauer möglich ist. Der als Alter ego des Autors konzipierte Morgenstern hat – bezogen auf seine eigene Person – das geschafft, was Taboris Antrieb für sein Theaterschaffen war: „[s]ich und diejenigen, die diesen Alptraum teilen, davon zu befreien“. Daher kommt die *Ballade* auch als einziges Stück ganz ohne ritualistische Essenszene aus: Das (zuvor immer als Esshandeln vollzogene) Trauerritual ist überflüssig geworden. Essen dient nunmehr schlicht dem Genuss.

In der Sekundärliteratur wird mitunter der Vorbehalt geäußert, Taboris Stücke erschöpften sich in der Psychologisierung der Opfertraumata und vernachlässigten sowohl die historisch-politische Analyse der Shoah als auch eine pragmatische Perspektive für die Zukunft.⁶⁸⁴ Auf der Grundlage der am Essensthema gewonnenen Erkenntnisse über Taboris Holocaust-Œuvre, die den therapeutischen Ansatz der Essensrituale herausgearbeitet haben, scheinen dazu einige abschließende Überlegungen angebracht. Der referierten Position ist insoweit zuzustimmen, als Tabori – anders als Peter Weiss – eben nicht glaubt, „daß die Wirklichkeit, so undurchschaubar sie sich auch macht, in jeder Einzelheit erklärt werden kann“.⁶⁸⁵ Zum einen hängt Tabori diesem rationalistischen Optimismus nicht an, der mit pragmatischer Zuversicht auf die politische Aufklärung der Öffentlichkeit setzt. Zum anderen arbeiten seine Stücke erkennbar mit dem schon vorhandenen Vorwissen des Publikums über die verbrecherischen Fakten, ohne diese

⁶⁸³ Tabori 1981a, S. 24.

⁶⁸⁴ So beispielsweise Pott/Sander 1997, S. 181f.

selbst vermitteln zu wollen. Die taborischen Dramen können dies offenkundig, weil (neben dem Eichmann-Prozess, den Frankfurter Auschwitz-Prozessen, der Verjährungsdebatte im Bundestag u.a.) die deutschen Holocaust-Dramen der 1960er Jahre, besonders die *Ermittlung*, und die sie begleitenden Kontroversen gewissermaßen Vorarbeiten in der interessierten Öffentlichkeit geleistet haben, bevor Tabori mit den *Kannibalen* nach Berlin kommt. Er kann sich daher für die „Rätsel“⁶⁸⁶ im deutsch-jüdischen Verhältnis, die emotionalen Dunkelzonen von „Haß und auch [...] Liebe“⁶⁸⁷ interessieren. Er will nicht „die gleißenden Scheinwerfer anknipsen, wie Brecht es tat, und nur Fragen stellen, auf die es Antworten gibt“⁶⁸⁸. Daher wirft er, wie bei der scheiternden ‚Liebesgeschichte‘ zwischen Herzl und Hitler in *Mein Kampf*, Schlaglichter auf Fragen ohne (einfache) Antwort.

Dementsprechend machen seine Stücke auch keine moralisch-didaktischen, appellativ oder agitatorisch präsentierten Vorgaben, wie man sich politisch korrekt zu den Verbrechen, zum sie ermöglichenden politischen System oder zu seinen heutigen Folgeerscheinungen zu verhalten habe. Diesem völligen Verzicht auf pragmatische ‚Botschaften‘ liegt die Auffassung zugrunde, dass „wirklich erinnert“⁶⁸⁹ also *emotional verarbeitet* werden müsse, was sonst als unverdaute Trauer weiterwirkt, weil auch die noch so gut rational begründete, politisch korrekte Haltung oder Handlung ohne innere Bewältigung etwas Äußerliches, wohl auch etwas Unverlässliches bliebe. Deshalb bietet Tabori mit seinen Holocaust-Dramen den Nachkommen der Täter die Teilnahme an Erinnerungsritualen an. Diese finden im Theater, mithin in einem öffentlichen Raum, statt; das *Publikum* genannte Kollektiv der Rezipienten vertritt dabei in gewisser Weise die größere Öffentlichkeit, die das Thema Holocaust etwas angeht. Unpolitische Veranstaltungen sind diese auf kathartische Wirkungen abzielenden Theateraufführungen daher keineswegs. Als eine Variante der ‚redressiven Aktivitäten‘ (Victor Turner) nach dem „Zivilisationsbruch“ (Dan Diner) des Holocaust ermöglichen sie dem Publikum, sich zur Shoah, wenn nicht durch Jammer, so doch durch Schaudern angesichts der kreatürlichen Leiden – und auch durch befreiendes Lachen! –, ins Verhältnis zu setzen.

Wer Taboris Holocaust-Theater wegen der therapeutischen Ausrichtung für unpolitisch hält, sollte bedenken, dass auch Peter Weiss ein „kollektives Trauma“⁶⁹⁰ bei den Deutschen diagnostizierte und mit seiner *Ermittlung*, dem Inbegriff des politischen Dokumentartheaters, durchaus das Ziel verfolgte, die Deutschen von diesem „Trauma,

⁶⁸⁵ Weiss 1971, S. 104.

⁶⁸⁶ Tabori 1981a, S. 202.

⁶⁸⁷ Tabori 1981a, S. 24.

⁶⁸⁸ Tabori 1981a, S. 203.

⁶⁸⁹ Tabori 1981a, S. 201.

⁶⁹⁰ Weiss 1982, Bd. 1, S. 251.

einer Psychose [zu] befreien“⁶⁹¹ und „eine Art kollektiver Psychoanalyse in Deutschland einzuleiten“.⁶⁹² Ob allerdings gerade die *Ermittlung* mehr vermag, als diesen Prozess, durch die schockhafte Konfrontation mit den Gräueln, nur „einzuleiten“, darf bezweifelt werden, weil sie – als aufgeführtes Stück – dem Publikum kaum einen Weg zu einer angemessenen Reaktion eröffnet. Zwar könnte man versucht sein, im als „Oratorium“ bezeichneten Drama mit seinen „Klagegesängen“ ähnlich wie in Taboris Stücken religiöse Ausdrucksformen zu suchen, die als ritualistische Elemente den therapeutischen Prozess begleiten und garantieren. Aber es bestehen entscheidende Unterschiede zwischen dem kaum anders denn als „Weihespiel“⁶⁹³ aufzuführenden Stück von Weiss und den taborischen ‚schwarzen Messen‘. Die *Ermittlung* tendiert zum Lesedrama; die Schauspieler sind „Exekutoren eines Textes, der ihnen vom Autor vorgegeben wird, ihr Spiel bringt nichts Neues“,⁶⁹⁴ d.h. die performative Dimension des Theaters ist vollständig zurückgenommen. Das Publikum kann der *Ermittlung* kaum applaudieren, denn Beifall wäre unangebracht angesichts der in den ‚Gesängen‘ beklagten Leiden (zumal er nicht dem Spiel der Schauspieler gelten könnte). Passivität, Kontemplation und Andacht – so ist die schmale Bandbreite der möglichen ‚Reaktionen‘ auf die denkbar unsinnliche Theateraufführung zu charakterisieren.

Ganz anders verhält es sich, wie meine Untersuchung gezeigt hat, mit Taboris Holocaust-Stücken: Sie zeichnen sich gerade durch das Spiel, die Sinnlichkeit und die Performanz aus, die dem weissschen Drama mangeln. Dass mit diesen Qualitäten der Stücke die Aktivierung der Zuschauer verbunden ist, wird besonders in den Essritualen relevant. Die an die Eucharistie angelehnten, aus ihrer ‚ontosemiologischen‘ Tradition (Jochen Hörisch) und ihrer Bekanntheit die performative Wirksamkeit beziehenden ritualistischen Szenen binden die Zuschauer im Moment der Aufführung und durch den Vollzug der Esshandlung in den Erinnerungsprozess idealerweise als selbst Essende, immer aber als aktiv Teilnehmende ein, weil Taboris „Aktions-Theater [...] im Akt des Auftritts sich erfüllt“.⁶⁹⁵ Zum unpolitischen, im Bestehenden verharrenden Kulinarismus im brechtschen Sinne, gar zum „schmatzend einverstandenen Behagen“⁶⁹⁶ hat dieses Theater dennoch keine Affinität – das verbürgen die kannibalisch-makabren Assoziationen aller abendmahnahen Essensszenen. Als eine unter anderen *Spielarten* der vielfältigen „redressive action“ (Turner) im öffentlichen Raum tragen Taboris Stücke ohne

⁶⁹¹ Weiss 1982, Bd. 1, S. 389.

⁶⁹² Söllner 1988, S. 183.

⁶⁹³ So argumentiert mit guten Gründen von Schilling 2001, S. 49, 182. Ähnlich Perets 1998, S. 123ff.

⁶⁹⁴ Von Schilling 2001, S. 182.

⁶⁹⁵ Von Schilling 2001, S. 189.

⁶⁹⁶ Adorno 1994, S. 603.

vordergründige „Propaganda“ (Tabori), aber darum nicht ohne politische Absichten, ihren Teil dazu bei, dass der Holocaust individuell und kollektiv bewältigt werden kann.

Bibliographie

1. Primärliteratur

a. Texte von George Tabori

- TABORI 1968 Bemerkungen über Brecht, in: Studien zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters = Beilage zu Theater der Zeit 23 (1968), S. 14
- TABORI 1969 [Mündlicher Beitrag], in: Brecht-Dialog 1968. Politik auf dem Theater. Dokumentation 9. - 16. Februar 1968. Redaktion Werner Hecht. München 1969, S. 258f.
- TABORI 1975/76 Hamlet in Blue, in: Theatre Quarterly 20 (1975/76), S. 116-132
- TABORI 1979 Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock. Dokumentation einer Theaterarbeit. Hrsg. v. Andrea Welker u. Tina Berger. München, Wien 1979
- TABORI 1981A Unterammergau oder Die guten Deutschen. Frankfurt a.M. 1981
- TABORI 1981B Son of a bitch. Erzählungen. München, Wien 1981
- TABORI 1982 The Cannibals, in: The Theatre of the Holocaust. Four Plays. Hrsg. v. Robert Skloot. Madison 1982, S. 197-265
- TABORI 1983A Bruder Kipphardt, in: Theater heute 5/1983, S. 70
- TABORI 1983B Jubiläum, in: Theater heute 2/1983, S. 36-42
- TABORI 1984 Ein Schulterzucken, ein Lächeln und eine Hand, die zittert, in: Süddeutsche Zeitung, 29. 11. 1984
- TABORI 1986A Meine Kämpfe. Frankfurt a.M. 1991
- TABORI 1986B [Brief an Heinar Kipphardt], in: Kipphardt 1986, S. 197f.
- TABORI 1987 Mein Kampf. Farce. Burgtheater Wien Programmbuch Nr. 17. Wien 1987
- TABORI 1988 Masada. Ein Bericht. Textbearbeitung Ursula Voss u. George Tabori nach Flavius Josephus: ‚Der jüdische Krieg‘. Bühnenmanuskript. Berlin o.J. [1988]
- TABORI 1991A Nathans Tod. Nach Lessing. Bühnenmanuskript. Berlin o.J. [1991]
- TABORI 1991B Who is who, in: Babylon-Blues oder wie man glücklich wird, ohne sich zu verausgaben. Burgtheater Wien Programmbuch Nr. 73. Wien 1991, S. 13f.
- TABORI 1993A Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte. Frankfurt a.M. 1993
- TABORI 1993B Requiem für einen Spion. Burgtheater Wien Programmbuch Nr. 114. Wien 1993
- TABORI 1994A Theaterstücke I/II. Mit einem Vorwort v. Peter von Becker. München, Wien 1994
- TABORI 1994B Auschwitz-Lüge, in: Die Woche, 11. 5. 1994, S. 34
- TABORI 1996A Die Ballade vom Wiener Schnitzel [Stückabdruck], in: Theater heute 5/1996, S. 47-52

TABORI 1996B Die letzte Nacht im September. Unveröffentl. Textvorlage Burgtheater
Wien, Stand Dezember 1996

TABORI 1997 [Brief an Helene Weigel vom 23. 3. 1962], in: The Brecht Yearbook = Das
Brecht-Jahrbuch 23 (1997), S. 74f.

TABORI 2000 Die Brecht-Akte. Berliner Ensemble Programmheft Nr. 1. Berlin 2000

b. Texte anderer Autoren

ARISTOTELES 1982 Aristoteles: Poetik. Griechisch/deutsch. Übersetzt u. hrsg. v. Manfred
Fuhrmann. Stuttgart 1982

BIBEL Die Bibel. Rev. Fassung von 1984 nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit
Apokryphen u. Wortkonkordanz. Hrsg. v. der Evangelischen Kirche in
Deutschland. 2. Aufl. Stuttgart 1994

BOROWSKI 1987 Tadeusz Borowski: Bei uns in Auschwitz. Erzählungen. Mit einem
Nachwort v. Andrzej Wirth. Aus dem Poln. v. Vera Cerny. 4. Aufl. München,
Zürich 1987

BRECHT 1989 Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder, in: ders.: Werke. Große
komm. Berliner u. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf,
Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Bd. 6: Stücke. Berlin, Weimar, Frankfurt
a.M. 1989, S. 7-86

BRECHT 1991 Bertolt Brecht: Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt
Mahagonny‘, in: ders.: Werke. Große komm. Berliner u. Frankfurter Ausgabe. Hrsg.
v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Bd. 24:
Schriften 4. Texte zu Stücken. Berlin, Weimar, Frankfurt a.M. 1991, S. 74-84

BRECHT 1993A Bertolt Brecht: Das verräterische Vokabular, in: ders.: Werke. Große
komm. Berliner u. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf,
Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Bd. 22, 1: Schriften 2, Teil 1.
Berlin, Weimar, Frankfurt a.M. 1993, S. 279

BRECHT 1993B Bertolt Brecht: Über gestische Musik, in: ders.: Werke. Große komm.
Berliner u. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner
Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Bd. 22, 1: Schriften 2, Teil 1. Berlin, Weimar,
Frankfurt a.M. 1993, S. 329ff.

CAMUS 1963A Albert Camus: L'état de siège, in: ders.: Théâtre, récits, nouvelles. Hrsg. u.
komm. v. Roger Quilliot. [Paris] 1963 (= Bibliothèque de la Pléiade; 161), S. 181-
300

CAMUS 1963B Albert Camus: La peste, in: ders.: Théâtre, récits, nouvelles. Hrsg. u. komm.
v. Roger Quilliot. [Paris] 1963 (= Bibliothèque de la Pléiade; 161), S. 1211-1472

CELAN 1996 Paul Celan: Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. Nachwort von Beda
Allemann. Frankfurt a.M. 1996

DANTE 1908 Dante Alighieri: Poetische Werke. Bd. 1-3: Die Göttliche Komödie/La
Divina Commedia. Übertragen u. mit Originaltext versehen v. Richard Zoosmann.
Freiburg i.Br. 1908

DELBO 1990 Charlotte Delbo: Trilogie. Aus dem Franz. v. Eva Groepler u. Elisabeth
Thielicke. Mit einem Nachwort v. Ulrike Kolb. Basel, Frankfurt a.M. 1990

- DOSTOJEWSKI 1994 Fjodor M. Dostojewski: Die Brüder Karamasoff. Aus dem Russ. v. E. K. Rahsin. 4. Aufl. der Neuausgabe [1985] München, Zürich 1994
- ERNDETLIED Erndtelied [I, 55], in: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano. Kritische Ausgabe. Hrsg. u. komm. v. Heinz Rölleke. Bd. 1. Stuttgart 1987, S. 52ff.
- FRANK 1982 Das Tagebuch der Anne Frank. Mit einer Einführung v. Marie Baum. Stuttgart, München 1982
- FRANKL 2002 Viktor E. Frankl: ...trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. Mit einem Vorwort v. Hans Weigel. 21. Aufl. Frankfurt a.M. 2002
- FRISCH 1977 Max Frisch: Andorra. Stück in zwölf Bildern. Frankfurt a.M. 1977
- GOETHE 1989 Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 3: Dramatische Dichtungen I [Faust: Der Tragödie erster Teil. Der Tragödie zweiter Teil. Urfaust]. Textkrit. durchges. u. komm. v. Erich Trunz. 14., durchges. Aufl. München 1989
- GOODRICH/HACKETT 1958 Frances Goodrich, Albert Hackett: Das Tagebuch der Anne Frank. Ein Schauspiel. Aus dem Amerikan. übers. v. Robert Schnorr. Frankfurt a.M. 1958
- HEINE 1994A Heinrich Heine: Almansor. Eine Tragödie, in: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verb. mit dem Heinrich-Heine-Institut hrsg. v. Manfred Windfuhr. Bd. 5. Hamburg 1994, S. 7-68
- HEINE 1994B Heinrich Heine: Der Rabbi von Bacharach. (Ein Fragment.), in: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verb. mit dem Heinrich-Heine-Institut hrsg. v. Manfred Windfuhr. Bd. 5. Hamburg 1994, S. 107-145
- HILSEN RATH 1990 Edgar Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur. München 1990
- HITLER 1937 Adolf Hitler: Mein Kampf. Zwei Bde. in einem Bd. 275.-276. Aufl. München 1937
- HOCHHUTH 1993 Rolf Hochhuth: Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel. Mit Essays v. Sabina Lietzmann, Karl Jaspers, Walter Muschg, Erwin Piscator, Golo Mann. Reinbek 1993
- KAFKA 1970 Franz Kafka: Sämtliche Erzählungen. Hrsg. v. Paul Raabe. Frankfurt a.M. 1970
- KANT 2001 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hrsg. v. Heiner F. Klemme. 8. Aufl. Hamburg 2001 (= Philosophische Bibliothek; 507)
- KERTÉSZ 1998 Imre Kertész: Roman eines Schicksallosen. Aus dem Ungar. v. Christina Viragh. Reinbek 1998
- KIELAR 1982 Wieslaw Kielar: Anus Mundi. Fünf Jahre Auschwitz. Aus dem Poln. v. Wera Kapkajew. Frankfurt a.M. 1982
- KIPPHARDT 1986 Heinar Kipphardt: Bruder Eichmann. Schauspiel und Materialien. Reinbek 1986
- KLÜGER 1992 Ruth Klüger: weiter leben. Eine Jugend. Göttingen 1992
- LAMPING 1993 Dieter Lamping (Hrsg.): Dein aschenes Haar Sulamith. Dichtung über den Holocaust. 2. Aufl. München 1993

- LESSING 1993 Gotthold Ephraim Lessing: Nathan der Weise, in: ders.: Werke und Briefe in 12 Bänden. Hrsg. v. Wilfried Barner. Bd. 9: Werke 1778-1780. Fragmentenstreit II, Nathan der Weise. Hrsg. v. Klaus Bohnen. Frankfurt a.M. 1993 (= Bibliothek deutscher Klassiker; 94), S. 483-627
- LEVI 1991 Primo Levi: Ist das ein Mensch? Die Atempause. München, Wien 1991
- TH. MANN 1974 Thomas Mann: Bruder Hitler, in: ders.: Gesammelte Werke in 13 Bänden. Bd. 12: Reden und Aufsätze 4. Frankfurt a.M. 1974, S. 845-852
- NIETZSCHE 1994A Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches, in: ders.: Werke in drei Bänden. Bd 1. Hrsg. v. Karl Schlechta. Frankfurt a.M. 1994 [Lizenzausgabe für die Büchergilde Gutenberg; zuerst München, Wien 1954-1956], S. 425-1008
- NIETZSCHE 1994B Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, in: ders.: Werke in drei Bänden. Bd 2. Hrsg. v. Karl Schlechta. Frankfurt a.M. 1994 [Lizenzausgabe für die Büchergilde Gutenberg; zuerst München, Wien 1954-1956], S. 563-759
- NIETZSCHE 1994C Friedrich Nietzsche: Ecce homo, in: ders.: Werke in drei Bänden. Bd 2. Hrsg. v. Karl Schlechta. Frankfurt a.M. 1994 [Lizenzausgabe für die Büchergilde Gutenberg; zuerst München, Wien 1954-1956], S. 1063-1159
- ROTH 2001 Joseph Roth: Hiob. Roman eines einfachen Mannes. 2. Aufl. Köln 2001
- ROUSSET 1947 David Rousset: Les jours de notre mort. Paris 1947
- SCHILLER 1975A Friedrich Schiller: Über das Pathetische, in: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 5. Hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. München 1975, S. 512-537
- SCHILLER 1975B Friedrich Schiller: Über das Erhabene, in: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 5. Hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. München 1975, S. 792-808
- SEMPRUN 1981 Jorge Semprun: Die große Reise. Frankfurt a.M. 1981
- SEMPRUN 1994 Jorge Semprun: L'écriture ou la vie. Paris 1994
- SHAKESPEARE 1991 William Shakespeare: Der Kaufmann von Venedig. Komödie. Übers. v. August Wilhelm Schlegel. Stuttgart 1991
- SHAKESPEARE 1992 William Shakespeare: Hamlet. Prinz von Dänemark. Tragödie. Übersetzt v. August Wilhelm Schlegel. Nachwort v. Holger Klein. Hrsg. v. Dietrich Klose. Stuttgart 1992
- SOBOL 1984 Joshua Sobol: Ghetto. Schauspiel in drei Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung. Hrsg. v. Harro Schweizer. Berlin 1984
- SYLVANUS 1973 Erwin Sylvanus: Korczak und die Kinder. Jan Palach. Sanssouci. Drei Stücke. Frankfurt a.M. 1973
- WAGNER 1950 Richard Wagner: Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen. Vollständiges Buch. Hrsg. u. eingel. v. Wilhelm Zentner. Stuttgart 1950
- WALSER 1965 Martin Walser: Unser Auschwitz, in: Kursbuch 1 (1965), S. 189-200
- WALSER 1969A Martin Walser: Hamlet als Autor, in: ders.: Erfahrungen und Leseerfahrungen. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1969, S. 51-58
- WALSER 1969B Martin Walser: Vom erwarteten Theater, in: ders.: Erfahrungen und Leseerfahrungen. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1969, S. 59-65
- WALSER 1974 Martin Walser: Der Realismus X, in: Deutsche Dramaturgie der Sechziger Jahre. Hrsg. v. Helmut Kreuzer u. Peter Seibert. Tübingen 1974, S. 23-32

- WALSER 1987 Martin Walser: Stücke. Frankfurt a.M. 1987
- WEISS 1968 Peter Weiss: Meine Ortschaft, in: ders.: Rapporte. Frankfurt a.M. 1968, S. 113-124
- WEISS 1971 Peter Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater, in: ders.: Rapporte 2. Frankfurt a.M. 1971, S. 91-104
- WEISS 1982 Peter Weiss: Notizbücher 1960-1971. 2 Bde. Frankfurt a.M.: 1982
- WEISS 1991A Peter Weiss: Die Ermittlung. Frankfurt a.M. 1991
- WEISS 1991B Peter Weiss: Das Material und die Modelle, in: ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. 5: Dramen 2. Frankfurt a.M. 1991, S. 464-472
- WIESEL 1985 Elie Wiesel: Die Nacht zu begraben, Elischa. Mit Vorreden v. Martin Walser u. François Mauriac. München, Eßlingen 1985

2. Sekundärliteratur

- ADORNO 1977A Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft, in: ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 10, 1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Frankfurt a.M. 1977, S. 11-30
- ADORNO 1977B Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit, in: ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 10, 2: Kulturkritik und Gesellschaft II. Frankfurt a.M. 1977, S. 555-572
- ADORNO 1977C Theodor W. Adorno: Erziehung nach Auschwitz, in: ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 10, 2: Kulturkritik und Gesellschaft II. Frankfurt a.M. 1977, S. 674-690
- ADORNO 1994 Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 11: Noten zur Literatur. 6. Aufl. Frankfurt a.M. 1994
- ALEXANDER 1979 Edward Alexander: The Resonance of Dust. Essays on Holocaust Literature and Jewish Fate. Columbus 1979
- ARENS 1979 William Arens: The Man-Eating Myth. Anthropology and Anthropophagy. New York 1979
- ARENDT 1986 Hannah Arendt: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. Neuausgabe München 1986
- ARNOLD 1997 Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): George Tabori. Text + Kritik 133 (1997)
- ARNOLD 1999 Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Literatur und Holocaust. Text + Kritik 144 (1999)
- A. ASSMANN 1999 Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999
- A. ASSMANN 2002 Aleida Assmann: Der väterliche Bücherschrank. Über Vergangenheit und Zukunft der Bildung, in: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Bd. 1. Hrsg. v. Peter Wiesinger. Bern u.a. 2002 (= Jahrbuch für internationale Germanistik: Reihe A, Kongressberichte; 53), S. 97-112

- A. ASSMANN/FREVERT 1999 Aleida Assmann, Ute Frevert: Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart 1999
- A. ASSMANN/HARTH 1991 Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hrsg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt a.M. 1991
- J. ASSMANN 1992 Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992
- J. ASSMANN 2000 Jan Assmann: Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien. München 2000
- BACHMANN-MEDICK 1988 Doris Bachmann-Medick: Kulturelle Spielräume. Drama und Theater im Licht ethnologischer Ritualforschung, in: Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung. Hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Fritz Paul, Brigitte Schultze u. Horst Turk. Tübingen 1988 (= Forum Modernes Theater; 1), S. 153-177
- BACHMANN-MEDICK 1996 Doris Bachmann-Medick (Hrsg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Frankfurt a.M. 1996
- BARLÖSIUS 1993 Eva Barlösius: Anthropologische Perspektiven einer Kulturosoziologie des Essens und Trinkens, in: Kulturthema Essen 1, S. 85-101
- BARNER 1994 Wilfried Barner (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München 1994 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, begr. v. Helmut de Boor u. Richard Newald; Bd. 12)
- BASCHERA 1994 Marco Baschera: Transsubstantiation und Theater, in: Colloquium Helveticum 19 (1994), S. 89-103
- BAUDY 1999 Gerhard Baudy: Der kannibalische Hirte. Ein Topos der antiken Ethnographie in kulturanthropologischer Deutung, in: Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften. Hrsg. v. Annette Keck. Tübingen 1999 (= Literatur und Anthropologie; 2), S. 221-242
- BAUSCHINGER 1980 Sigrid Bauschinger: Hiob und Jeremias. Biblische Themen in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, in: Akten des IV. Internationalen Germanistenkongresses Basel 1980, Bd. 3, Bern/Frankfurt a.M./Las Vegas 1980, S. 466-472
- BAYERDÖRFER 1996A Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.): Theatralia Judaica, Bd. II: Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949. Tübingen 1996 (= Theatron; 17)
- BAYERDÖRFER 1996B Hans-Peter Bayerdörfer: ‚Ewiger Jude‘ und ‚Israeli‘. Stationen der ‚Nathan‘-Rezeption in der Bundesrepublik, in: Bayerdörfer 1996a, S. 71-99
- BAYERDÖRFER 1997 Hans-Peter Bayerdörfer: Stimmen in der Wüste: Jüdischer Intellekt und dramatische Gestalt in Taboris Stücken. Statt einer Einleitung, in: Bayerdörfer/Schönert 1997, S. 3-44
- BAYERDÖRFER/SCHÖNERT 1997 Hans-Peter Bayerdörfer, Jörg Schönert (Hrsg.): Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori. Tübingen 1997
- VON BECKER 1994A Peter von Becker: Diese Stücke – ein Leben. Über George Tabori, in: George Tabori 1994, S. VII-XXI
- VON BECKER 1994B Peter von Becker: Diese große Lebensreise. Gespräch mit George Tabori, in: Theater heute 5/1994, S. 8-17

- BENTHIEN/WULF 2001 Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hrsg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Reinbek bei Hamburg 2001
- BERG 1977 Jan Berg: Hochhuths ‚Stellvertreter‘ und die ‚Stellvertreter‘-Debatte. ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in Theater und Presse der sechziger Jahre. Kronberg/Ts. 1977 (= Scriptor-Hochschulschriften: Literaturwissenschaft; 17)
- BIALOSTOCKI 1988 Jan Bialostocki: Das Geschlecht des Todes. Symbolbildung und Sprache, in: Mnemosyne. Festschrift für Manfred Lurker zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Werner Bies u. Hermann Jung. Baden-Baden 1988 (= Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie, Ergänzungsbd. 2), S. 109-132
- BIRUS 1986 Hendrik Birus: „Ich bin, der ich bin“. Über die Echos eines Namens (Ex. 3, 13-15), in: Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium. Hrsg. v. Stéphane Moses und Albrecht Schöne. Frankfurt a.M. 1986, S. 25-53
- BLACHER COHEN 1983 Sarah Blacher Cohen (Hrsg.): From Hester Street to Hollywood. The Jewish-American Stage and Screen. Bloomington 1983
- BLASBERG 2000 Cornelia Blasberg: „Wie Erinnerung wirklich arbeitet“. George Taboris Holocaust-Dramatik, in: Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Cornelia Blasberg u. Franz-Josef Deiters. Tübingen 2000, S. 399-420
- BÖHME/SCHERPE 1996 Hartmut Böhme, Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek 1996
- BRAESE 1996 Stephan Braese: Rückkehr zum Ort der Verbrechen. George Tabori in Deutschland, in: Das Politische im literarischen Diskurs. Studien zur deutschen Gegenwartsliteratur. Hrsg. v. Sven Kramer. Opladen 1996, S. 32-55
- BRANDSTETTER 1997 Aufklärung und Theater der Gewalt. George Tabori und Lessings ‚Nathan‘, in: Bayerdörfer/Schönert 1997, S. 319-332
- VON BRAUN 1996 Christina von Braun: ‚Blut und Blutschande‘, in: Schoeps/Schlör 1996, S. 80-95
- BRAUNECK 1986 Manfred Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek 1986
- BULLOCK 1967 Alan Bullock: Hitler. Eine Studie über Tyrannei. Vollst. überarb. Neuausg., Düsseldorf 1967
- CAMPORESI 1988A Piero Camporesi: Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue. Milano 1988
- CAMPORESI 1988B Piero Camporesi: The Incorruptible Flesh. Bodily Mutilation and Mortification in Religion and Folklore. Cambridge u.a. 1988 (= Cambridge Studies in Oral and Literate Culture; 17)
- CAMPORESI 1990 Piero Camporesi: Das Brot der Träume. Hunger und Halluzinationen im vorindustriellen Europa. Frankfurt a.M., New York 1990
- CAMPORESI 1996 Piero Camporesi: Die weiße Lebenslinie oder die irdische Milchstraße, in: Mäßig und gefräßig 1996, S. 83
- CERNYAK-SPATZ 1985 Susan E. Cernyak-Spatz: German Holocaust Literature. New York u.a. 1985 (= American University Studies: Ser. 1, Germanic Languages and Literature; 29)
- CZECH 1989 Danuta Czech: Kalendarium der Ereignisse im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau 1939-1945. Aus dem Poln. übers. v. Jochen August, Nina

- Kozłowski, Silke Lent u. Jan Parcer. Mit einem Vorwort v. Walter Laqueur. Reinbek 1989
- DAHLKE 1997 Karin Dahlke: ‚Überrumpelte Katastrophen‘. Taboris ‚Witz‘ im Schatten der Shoah, in: Bayerdörfer/Schönert 1997, S. 123-154
- DE VRIES 2001 S. Ph. De Vries: Jüdische Riten und Symbole. Aus dem Holl. übers. v. Miriam Sterenzy, bearb. v. Miriam Magel. 8. Aufl. 2001
- DEKOVEN EZRAHI 1980 Sidra DeKoven Ezrahi: By Words Alone. The Holocaust in Literature. Mit einem Vorwort v. Alfred Kazin. Chicago, London 1980
- DERRIDA 1976 Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz. Aus dem Französ. v. Rodolphe Gasché. Frankfurt a.M. 1972
- DESSAU 1986 Bettina Dessau: Nathans Rückkehr. Studien zur Rezeptionsgeschichte seit 1945. Frankfurt a.M. u.a. 1986
- DINER 1988 Dan Diner (Hrsg.): Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz. Frankfurt a.M. 1988
- DOKTOR LUTHER 1920 Doktor Luther auf'm Abtritt. Ein Geniestreich von Pater Ignatius Rivero. Zum erstenmal gedruckt und publiziert zu Basel A.D. 1785. Ausgegeben von G. C. v. Maaßen und für die zu Frankfurt a.M. am 10. Oktober 1920 versammelten deutschen Bücherfreunde aufs neue gedruckt und gewidmet vom Verlage Georg Müller zu München
- DOUGLAS 1966 Mary Douglas: Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo. London 1966
- DOUGLAS 1972 Mary Douglas: Deciphering a Meal, in: Daedalus 101 (1972), S. 61-81
- DRESDEN 1997 Sem Dresden: Holocaust und Literatur. Essay. Aus dem Niederl. übers. v. Gregor Seferens u. Andreas Ecke. Frankfurt a.M. 1997
- DU 2001 George Tabori. Macht kein Theater! Du Heft 719, September 2001
- DURKHEIM 1912 Emile Durkheim: Les formes élémentaires de la vie religieuse. Paris 1912
- EBERHARDT 2002 Joachim Eberhardt: „Es gibt für mich keine Zitate“. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen 2002 (=Studien zur deutschen Literatur; 165)
- ELIAS 1990 Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1990
- ERB 1993 Rainer Erb (Hrsg.): Die Legende vom Ritualmord. Zur Geschichte der Blutbeschuldigung gegen Juden. Berlin 1993
- ERB 1996 Rainer Erb: Der ‚Ritualmord‘, in: Schoeps/Schlör 1996, S. 74-79
- ERHART 1997 Walter Erhart: Verbotene Bilder? Das Erhabene, das Schöne und die moderne Literatur, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 41 (1997), S. 79-106
- FAUTH 1973 Wolfgang Fauth: Kulinarisches und Utopisches in der griechischen Komödie, in: Wiener Studien 86, N.F. 7 (1973), S. 39-62
- FEINBERG 1988 Anat Feinberg: Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama. Köln 1988
- FEINBERG 1997A Anat Feinberg: Taboris Bremer Theaterlabor. Projekte – Erfahrungen – Resultate, in: Bayerdörfer/Schönert 1997, S. 62-97

- FEINBERG 1997B Anat Feinberg-Jütte: *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten*. George Taboris ‚Jubiläum‘, in: Arnold 1997, S. 71-80
- FEINBERG 1998 Anat Feinberg: *George Tabori's Kafka Overpaint: The ‚Verwandlungen‘-Performance*, in: Höyng 1998a, S. 51-63
- FEINBERG 1999 Anat Feinberg: *Embodied Memory. The Theatre of George Tabori*. Iowa City 1999
- FELD 1976 Helmut Feld: *Das Verständnis des Abendmahls*. Darmstadt 1976 (= *Erträge der Forschung*; 50)
- FEST 1999 Joachim Fest: *Hitler. Eine Biographie*. 2. Aufl. Berlin 1999
- FISCHER 1998 Barbara Fischer: *Bilanz am Sterbebett der Toleranz. George Taboris ‚Nathans Tod‘*, in: Höyng 1998, S. 197-213
- FISCHER 2000 Barbara Fischer: *Nathans Ende? Von Lessing bis Tabori. Zur deutsch-jüdischen Rezeption von ‚Nathan der Weise‘*. Göttingen 2000
- FISCHER-LICHTE 1993 Erika Fischer-Lichte: *Die Verklärung des Körpers. Theater im Medienzeitalter*, in: *Welttheater – Nationaltheater – Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts*. Tübingen, Basel 1993 (= *Mainzer Forschungen zu Drama und Theater*; 9), S. 99-116
- FISCHER-LICHTE 1998A Erika Fischer-Lichte: *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, in: Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug 1998, S. 1-20
- FISCHER-LICHTE 1998B Erika Fischer-Lichte: *Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen*, in: Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug 1998, S. 21-91
- FISCHER-LICHTE/KREUDER/PFLUG 1998 Erika Fischer-Lichte, Friedemann Kreuder u. Isabel Pflug (Hrsg.): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen, Basel 1998
- FISCHER-LICHTE/WULF 2001 Erika Fischer-Lichte, Christoph Wulf (Hrsg.): *Theorien des Performativen*. Berlin 2001 (= *Paragrana*; 10)
- FOUCAULT 1976/84 Michel Foucault: *Histoire de la sexualité*. 3 Bde. Paris 1976, 1984
- FRACKOWIAK 1994 Ute Frackowiak: *Der gute Geschmack. Studien zur Entwicklung des Geschmacksbegriffs*. München 1994 (= *Freiburger Schriften zur romanischen Philologie*; 43)
- FREUD 1946 Sigmund Freud: *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. X: *Werke aus den Jahren 1913-1917*. London 1946, S. 125-136
- FREYTAG 1965 Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas [1863]*. Nachdruck, 13. Aufl. Darmstadt 1965
- FRIEDLÄNDER 1992 Saul Friedländer (Hrsg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the ‚Final Solution‘*. Cambridge/Mass., London 1992
- FRIEDRICH 2002 Jörg Friedrich: *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*. München 2002
- FRITSCH 1994 Sibylle Fritsch: *Nur im Gefühl liegt die Wahrheit. Ein Gespräch mit dem Regisseur und Bühnenautor George Tabori über das ‚psychologische Theater‘ – und die Angst der Deutschen vor großen Gefühlen*, in: *Psychologie heute*, Februar 1994, S. 40-42

- GASSEN 1989 Dagmar Gassen 1989: Das Grauen beim Namen nennen. Ein Porträt zum 80. Geburtstag von George Tabori, in: Süddeutsche Zeitung, 19. 5. 1994
- GAY 1986 Peter Gay: Hermann Levi. Eine Studie über Unterwerfung und Selbsthaß, in: ders.: Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur. Aus dem Amerik. von Karl Berisch. Hamburg 1986, S. 207-237
- GEERTZ 1987 Clifford Geertz: Dichte Beschreibung, Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Übers. v. Brigitte Luchesi u. Rolf Bindemann, Frankfurt a.M. 1987
- VAN GENNEP 1986 Arnold van Gennep: Übergangsriten. Aus dem Französ. v. Klaus Schomburg u. Sylvia M. Schomburg-Scherff. Mit einem Nachwort v. Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt a.M., Paris 1986
- GILMAN 1995 Sander L. Gilman: Jews in Today's German Culture. Bloomington, Indianapolis 1995
- GILMAN 1996 Sander L. Gilman: Der ‚jüdische Körper‘. Gedanken zum physischen Anders-Sein der Juden, in: Schoeps/Schlör 1996, S. 167-179
- GINZBURG 1992 Carlo Ginzburg: Just One Witness, in: Friedländer 1992, S. 82-96
- GIORDANO 2000 Ralph Giordano: Die zweite Schuld oder Von der Last Deutscher zu sein. Köln 2000
- GOLDFARB 1998 Alvin Goldfarb: Select Bibliography of Holocaust Plays, 1933-1997, in: Schumacher 1998, S. 298-334
- GREENBLATT 1993 Stephen Greenblatt: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Frankfurt a.M. 1993
- GRIMM/BAYERDÖRFER 1985 Gunter E. Grimm, Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.): Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Königstein i. Ts. 1985
- GRIMM/JÄGGI/OESCH 1963 Reinhold Grimm, Willy Jäggi, Hans Oesch (Hrsg.): Der Streit um Hochhuths Stellvertreter. Basel, Stuttgart 1963 (= Theater unserer Zeit; 5)
- GRONIUS 1989 Jörg W. Gronius: Bitte zu Tisch, in: Gronius/Kässens 1989, S. 9-23
- GRONIUS/KÄSSENS 1989 Jörg W. Gronius, Wend Kässens: Tabori. Frankfurt a.M. 1989
- GRONIUS/KÄSSENS 1990 Jörg W. Gronius, Wend Kässens: [Gespräch mit] George Tabori, in: dies.: Theatermacher. Gespräche mit Luc Bondy, Jürgen Flimm, Hansgünther Heyme u.a. Frankfurt a.M. 1990, S. 157-174
- GUERRERO 1999 Chantal Guerrero: George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik. Köln 1999 (= Theaterwissenschaft; 3)
- GÜHLKE/MOSLER 1990 Antje-Susann Gühlke, Sabine Mosler: Die soziale Konvention ‚Mahlzeit‘ theatralisch genutzt. Dargestellt an polnischen Dramen des 20. Jahrhunderts und ihren Übersetzungen ins Deutsche, in: Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung. Hrsg. v. Brigitte Schultze, Erika Fischer-Lichte, Fritz Paul und Horst Turk. Tübingen 1990 (= Forum Modernes Theater 4), S. 211-232
- GULDIN 1999 Rainer Guldin: Körpermetaphern. Zum Verhältnis von Politik und Medizin. Würzburg 1999
- GUTHKE 1997 Karl S. Guthke: Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur. München 1997

- GUTMAN 1995 Israel Gutman (Hrsg.): Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden. 4 Bde. Dt. Ausg. hrsg. v. Eberhard Jäckel, Peter Longerich u. Julius H. Schoeps. München, Zürich 1995
- HAAS 2000 Birgit Haas: Das Theater des George Tabori. Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne. Frankfurt a.M. u.a. 2000 (= Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur; 6) (zugleich Diss. Univ. Heidelberg 1998)
- HACHMEISTER 2001 Lutz Hachmeister: Die Phantome der Humor-Analysten. Lutz Hachmeister über Erfindung und Untergang der Spaßgesellschaft, in: Tagesspiegel, 7. 4. 2001
- HADOMI 1993 Leah Hadomi: The Historical and the Mythical in Taboris' Plays, in: Forum Modernes Theater 8 (1993), S. 3-6
- HADOMI 1996 Leah Hadomi: Dramatic Metaphors of Fascism and Antifascism. Tübingen 1996 (= Conditio Judaica; 12)
- HAFFNER 1978 Sebastian Haffner: Anmerkungen zu Hitler. München 1978
- HALBWACHS 1985A Maurice Halbwachs: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt a.M. 1985
- HALBWACHS 1985B Maurice Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt a.M. 1985
- HAMANN 1996 Brigitte Hamann: Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators. München 1996
- HARTH 1997 Dietrich Harth: Gestörtes Einvernehmen. Die antiritualistischen Holocaust-Spiele George Taboris und Joshua Sobols, in: Köppen/Scherpe 1997, S. 13-28
- HEINSOHN 1996 Gunnar Heinsohn: Auschwitz ohne Hitler? Die Tafeln vom Sinai und die Lehre von den drei Weltzeitaltern, in: Lettre International 33 (1996), S. 21-27
- HEISING 1996 Bärbel Heising: „Briefe voller Zitate aus dem Vergessen“. Intertextualität im Werk Wolfgang Hilbigs. Frankfurt a.M. u.a. 1996
- HEITMANN 1971 Klaus Heitmann: Das Motiv der Nahrungsaufnahme bei Ionesco, in: Poetica 4 (1971), S. 60-81
- HELL 1999 Cornelius Hell: Brot und Wein, in: Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 1: Formen und Motive. Hrsg. v. Heinrich Schmidinger. Mainz 1999, S. 510-526
- HENDEL 1989 Ronald S. Hendel: Sacrifice as a Cultural System. The Ritual Symbolism of Exodus 24, 3-8, in: Zeitschrift für alttestamentliche Wissenschaft N.F. 101 (1989), S. 366-390
- HENRICHS 1979 Benjamin Henrichs: Jüdischer Muttertag, in: Die ZEIT, 1.6.1979
- HENSEL 1979 Georg Hensel: Scheue Verklärung einer Mutter, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. 5. 1979
- HERLITZ/ELBOGEN 1982 Jüdisches Lexikon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens. 4 Bde. Hrsg. v. Georg Herlitz, Ismar Elbogen u.a. Königstein/Ts. 1982 [zuerst Berlin 1927]
- HILBERG 1990 Raul Hilberg: Die Vernichtung der europäischen Juden. 3 Bde. Aus dem Amerik. v. Christian Seeger, Harry Maor, Walle Bengs u. Wilfried Szepan. Frankfurt a.M. 1990
- HÖRISCH 1992 Jochen Hörisch: Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls. Frankfurt a.M. 1992

- HÖYNG 1997 Peter Höyng: „Car, radio, blonde wife, good address, job with big business“. Taboris Jahre in den Vereinigten Staaten, in: Arnold 1997, S. 18-27
- HÖYNG 1998A Peter Höyng (Hrsg.): Verkörperte Geschichtsentwürfe. George Taboris Theaterarbeit. Tübingen u.a. 1998
- HÖYNG 1998B Peter Höyng: „Immer spielt ihr und scherzt?“ Zur Dialektik des Lachens in George Taboris ‚Mein Kampf. Farce‘, in: Höyng 1998a, S. 129-149
- HÖYNG 1999 Peter Höyng: George Tabori's ‚Brecht on Brecht‘ Production. A Success Story, in: The Brecht Yearbook = Das Brecht-Jahrbuch 24 (1999), S. 96-108
- HUYSEN 1980 Andreas Huyssen: The Politics of Identification. ‚Holocaust‘ and West German Drama, in: New German Critique 19 (1980), S. 117-136
- JÄCKEL 2000 Eberhard Jäckel: Holocaust, sagte Herr K. Bescheidener Vorschlag, einen Begriff einzudeutschen, in: Frankfurt Allgemeine Zeitung, 18. 8. 2000
- JAUB 1981 Hans Robert Jaub: Die Mythe vom Sündenfall (Gen. 3). Interpretationen im Lichte der literarischen Hermeneutik, in: Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch. Hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Hans Robert Jaub u. Wolfhart Pannenberg. München 1981 (= Poetik und Hermeneutik; 9), S. 26-35
- JOSUTTIS/MARTIN 1980 Manfred Josuttis u. Gerhard Marcel Martin (Hrsg.): Das heilige Essen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zum Verständnis des Abendmahls. Stuttgart, Berlin 1980
- KAGEL 1996 Martin Kagel: Geschichte und Versöhnung. Anmerkungen zu George Taboris Erzählung ‚Mutters Courage‘ und seinem jüdischen Western ‚Weisman und Rotgesicht‘, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 28, 1 (1996), S. 40-55
- KAGEL 1997 Martin Kagel: Brecht Files. Gespräch mit George Tabori, in: The Brecht Yearbook = Das Brecht-Jahrbuch 23 (1997), S. 70-73
- KAGEL 1998 Martin Kagel: Mit den Augen der Mutter. Über George Taboris ‚Mutters Courage‘, in: Höyng 1998, S. 89-105
- KAMPER/WULF 1982 Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt a.M. 1982
- KATZNELSON 1980 Siegmund Katznelson (Hrsg.): Jüdisches Schicksal in deutschen Gedichten. Eine abschließende Anthologie. Königstein/Ts. 1980 [zuerst Berlin 1959] (= Das Gedicht; 7), S. 30-32
- KAYNAR 1998 Gad Kaynar: The Holocaust Experience Through Theatrical Profanation, in: Schumacher 1998, S. 53-69
- KIEDAISCH 1995 Petra Kiedaisch (Hrsg.): Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter. Stuttgart 1995
- KILGOUR 1990 Maggie Kilgour: From Communion to Cannibalism. An Anatomy of Metaphors of Incorporation. Princeton 1990
- KIRBERGER 1994 Bettina Kirberger: Deutsche Literatur nach Auschwitz. Auschwitz als literaturtheoretisches Problem, in: Die literarische Moderne. Bd. 3: Aspekte der Moderne in der Literatur bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow u. Sabine Rothemann. Opladen 1994, S. 175-187
- CHR. KLEIN 1995 Christian Klein: „Unter jedem Stein schläft ein Skorpion.“ Vom Familienroman zum Theaterstück: der Fall von Georg [sic!] Taboris ‚Die Kannibalen‘, in: Cahiers d'études germaniques 29 (1995), S. 167-177

- J. KLEIN 1994 Judith Klein: Schreiben nach Auschwitz, in: Germanisch-romanische Monatsschrift N.F. 44/2 (1994), S. 205-214
- KLEINSPEHN 1987 Thomas Kleinspehn: Warum sind wir so unersättlich? Über den Bedeutungswandel des Essens. Frankfurt a.M. 1987
- KLÜGER 1994 Ruth Klüger: Katastrophen. Über deutsche Literatur. Göttingen 1994
- KLÜGER 1996 Ruth Klüger: Von hoher und niedriger Literatur. 2. Aufl. Göttingen 1996 (= Politik – Sprache – Poesie; 1)
- KOFMAN 1987 Sarah Kofman: Paroles suffoquées. Paris 1987
- KÖNNECKER/FISCHER-HOMBERGER 1990 Marie-Luise Könnecker, Esther Fischer-Homberger: Götterspeisen – Teufelsküchen. Texte und Bilder vom Essen und Verdauen, vom Fressen und Fasten, Schlecken und Schlemmen, von Fett und Fleisch, Brot und Tod. Frankfurt a.M. 1990
- KÖPPEN/BAUER/STEINLEIN 1993 Manuel Köppen, Gerhard Bauer, Rüdiger Steinlein (Hrsg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. Berlin 1993
- KÖPPEN/SCHERPE 1997 Manuel Köppen, Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst. Köln u.a. 1997 (= Literatur – Kultur – Geschlecht: Kleine Reihe; 10)
- KOTT 1990 Jan Kott: Vom Biss der Schlange, in: Das Gedächtnis des Körpers. Essays zu Literatur und Theater. Berlin 1990, S. 282-301
- KRONSBELN 1996 Joachim Kronsbein: Seher unter Blinden, in: Der Spiegel 14/1996, 1. 4. 1996
- KRUMMACHER 1964 F[riedrich] A[rnold] Krummacker (Hrsg.): Die Kontroverse Hannah Arendt, Eichmann und die Juden. München 1964
- KRUNTORAD 1996A Paul Kruntorad: Der Stern wird aberkannt. Im Akademietheater inszeniert George Tabori seine ‚Ballade vom Wiener Schnitzel‘, in: Frankfurter Rundschau, 1. 4. 1996
- KRUNTORAD 1996B Paul Kruntorad: Im Würgegriff der Köche, in: Rheinischer Merkur, 5. 4. 1996
- KULTURTHEMA ESSEN 1 Alois Wierlacher, Gerhard Neumann, Hans-Jürgen Teuteberg (Hrsg.): Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder. Berlin 1993 (= Kulturthema Essen; 1)
- KULTURTHEMA ESSEN 2 Hans-Jürgen Teuteberg, Gerhard Neumann, Alois Wierlacher (Hrsg.): Essen und kulturelle Identität. Europäische Perspektiven. Berlin 1997 (= Kulturthema Essen; 2)
- KUNNE 1993 Andrea Kunne: Die Apokalypse als ‚Farce‘ in George Taboris ‚Mein Kampf‘, in: Literatur und politische Aktualität. Hrsg. v. Elrud Ibsch u. Ferdinand van Ingen. Amsterdam, Atlanta 1993 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; 36), S. 283-297
- LACAPRA 1998 Dominick LaCapra: History and Memory After Auschwitz. Ithaca, London 1998
- LAERMANN 1993 Klaus Laermann: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“. Überlegungen zu einem Darstellungsverbot, in: Köppen/Bauer/Steinlein 1993, S. 11-15

- LAMPING 1991 Dieter Lamping: Gedichte nach Auschwitz, über Auschwitz, in: Poesie der Apokalypse. Hrsg. v. Gerhard R. Kaiser. Würzburg 1991, S. 237-256
- LANDMANN 1988 Salcia Landmann: Der jüdische Witz. Soziologie und Sammlung. 13. Aufl. Olten, Freiburg i.Br. 1988
- LANGBEIN 1985 Hermann Langbein: ... nicht wie Schafe zur Schlachtbank. Widerstand in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern. Frankfurt a.M. 1985
- LANGE 1966 Klaus Lange: Geistliche Speise. Untersuchungen zur Metaphorik der Bibelhermeneutik, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 95 (1966), S. 81-122
- LANGER 1975 Lawrence L. Langer: The Holocaust and the Literary Imagination. New Haven, London 1975
- LANGER 1995A Lawrence L. Langer: Admitting the Holocaust. Collected essays. New York, Oxford 1995
- LANGER 1995B Lawrence L. Langer: The Literature of Auschwitz, in: Langer 1995a, S. 89-107
- LANGER 1995C Lawrence L. Langer: The Americanisation of the Holocaust on Stage and Screen, in: Langer 1995a, S. 157-177
- LANGMUIR 1990 Gavin I. Langmuir: Ritual Cannibalism, in: ders.: Toward a Definition of Antisemitism. Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990, S. 263-281
- LANZMANN 1994 Claude Lanzmann: Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen ‚Schindlers Liste‘, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5. 3. 1994
- LAPLANCHE/PONTALIS 1996 Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse. Aus dem Franz. v. Emma Moersch. 13. Aufl., Frankfurt a.M. 1996
- LEISER 1987 Erwin Leiser: [Gespräch mit] George Tabori, in: FAZ Magazin 397, 9. 10. 1987, S. 106f.
- LEISER 1994 Erwin Leiser: George Tabori und der Baum der Erkenntnis, in: Welker 1994a, S. 213-216
- LÉVI-STRAUSS 1967 Claude Lévi-Strauss: Strukturelle Anthropologie. Frankfurt a.M. 1967
- LIESSMANN 1994 Konrad Paul Liessmann: Der Versöhnungskünstler, in: Welker 1994a, S. 237-240
- LINK 1991A Franz Link: Pogromdramen. Emma Lazarus, Arnold Zweig, Elie Wiesel, Joshua Sobol, in: Arcadia 26 (1991), S. 50-71
- LINK 1991B Franz Link: The Bible in Twentieth-Century Jewish Literature (German, English, and French), in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 24 (1991), S. 321-338
- LINKE 1987 Hansjürgen Linke: Vom Sakrament zum Exkrement. Ein Überblick über Drama und Theater des deutschen Mittelalters, in: Theaterwesen und dramatische Literatur. Beiträge zur Geschichte des Theaters. Hrsg.v. Günter Holtus. Tübingen 1987 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater; Bd. 1), S. 127-164
- LOEWY/MOLTMANN 1996 Hanno Loewy, Bernard Moltmann (Hrsg.): Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung. Frankfurt a.M., New York 1996 (= Wissenschaftliche Reihe des Fritz-Bauer-Instituts; 3)
- LORENZ 1992 Dagmar C. G. Lorenz: Verfolgung bis zum Massenmord. Holocaust-Diskurse in deutscher Sprache aus der Sicht der Verfolgten. New York u.a. 1992

(= German Life and Civilization; 11)

- LUFT 1979 Friedrich Luft: Gruppe aus dem Tartarus. George Taboris ‚Kannibalen‘. Schiller-Theater, in: ders.: Stimme der Kritik. Theaterereignisse seit 1965. Stuttgart 1979, S. 124-126
- VON DER LÜHE 1999 Irmela von der Lühe: Wie bekommt man ‚Lager‘? Das Unbehagen an wissenschaftlicher Zurichtung von ‚Holocaust-Literatur‘ – mit Blick auf Carl Friedmans Erzählung ‚Vater‘, in: Arnold 1999, S. 67-78
- LUHMANN 1982 Niklas Luhmann: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a.M. 1982
- LYOTARD 1983 Jean-François Lyotard: Le différend. Paris 1983
- LYOTARD 1986 Jean-François Lyotard: L’enthousiasme. Paris 1986
- LYOTARD 1988 Jean-François Lyotard: Heidegger et ‚les juifs‘. Paris 1988
- LYOTARD 1991 Jean-François Lyotard: Leçons sur l’analytique du sublime. Paris 1991
- MACALOON 1984A John J. MacAloon: Rite, Drama, Festival, Spectacle. Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performances. Philadelphia 1984
- MACALOON 1984B John J. MacAloon: Introduction. Cultural Performances, Culture Theory, in: MacAloon 1984a, S. 1-15
- MACHO 1996 Thomas Macho: Machthunger. Vom vollen und vom leeren Leib, in: Mäßig und gefräßig 1996, S. 48-57
- MAIER 1969 Kurt Salomon Maier: Images of the Jew in Postwar German Fiction and Drama (1945-1965). Diss. (Ph. D.) University of Columbia 1969
- MARSCHALL 1998 Brigitte Marschall: Der Leichenschmaus als Leib-Gericht. Das rituelle Opfermahl und der Vater-Sohn-Konflikt im Werk George Taboris, in: Höyng 1998, S. 31-49
- MARX 1982 Karl Marx: Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte, in: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke. Bd. 8. Berlin, 7. Aufl. 1982, S. 111-207
- MASER 1972 Werner Maser: Adolf Hitler. Legende – Mythos – Wirklichkeit. München, Eßlingen 1972
- MÄBIG UND GEFRÄßIG 1996 Mäßig und gefräßig. Eine Ausstellung von Annemarie Hürlimann u. Alexandra Reininghaus. Katalog hrsg. v. MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien 1996
- MASTROIANNI 2000 Giovanni Mastroianni: Il buon Dio di Aby Warburg, in: Belfagor 55,4 (Juli 2000), S. 413-422
- MAUSS 1968 Marcel Mauss: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. Aus dem Französ. v. Eva Moldenhauer. Vorrede v. E. E. Evans-Pritchard. Frankfurt a.M. 1968
- MENNELL 1988 Stephen Mennell: Die Kultivierung des Appetits. Die Geschichte des Essens vom Mittelalter bis heute. Frankfurt a.M. 1988
- MERKUR 1989 Das Erhabene – nach dem Faschismus. Merkur 43, Heft 8/9 (1989)
- MEYER 2000 Marita Meyer: Eine Ermittlung. Fragen an Peter Weiss und an die Literatur des Holocaust. St. Ingbert 2000

- MEYER/BRENNER 1996/97 Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit. Hrsg. im Auftr. des Leo-Baeck-Instituts v. Michael A. Meyer unter Mitw. v. Michael Brenner. 4 Bde. München 1996/97
- MITSCHERLICH/MITSCHERLICH 1977 Alexander Mitscherlich, Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München 1977
- MOTTÉ 1997 Magda Motté: Die heilsame Provokation in George Taboris dramatischem Werk, in: dies.: Auf der Suche nach dem verlorenen Gott. Religion in der Literatur der Gegenwart. Mainz 1997 (=Religion und Literatur; 6), S. 84-92
- A. MÜLLER 1994 André Müller: Ich habe mein Lachen verloren. Gespräch mit George Tabori, in: Die Zeit Nr. 19, 6.5.1994, S. 53f.
- J.-D. MÜLLER 1997 Jan-Dirk Müller: Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionsspiel, in: Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Hrsg. v. Claudia Öhlschläger u. Birgit Wiens. Berlin 1997 (= Geschlechterdifferenz und Literatur; 7), S. 75-92
- H. MÜLLER 1984 Heidy M. Müller: Die Judendarstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa (1945-1981). Königstein/Ts. 1984 (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft; 58) (= Diss. Univ. Basel 1983)
- M. MÜLLER 1984 Martin Müller: Das Schlaraffenland. Der Traum von Faulheit und Müßiggang. Eine Text-Bild-Dokumentation. Wien 1984
- MÜLLER-JANKE 1997 Michael Müller-Janke: Taboris Arbeit mit dem Schauspieler. ‚Selbsterforschung‘ und ‚Integration‘ des Ichs, in: Bayerdörfer/Schönert 1997, S. 45-61
- MÜNZ 1995 Christoph Münz: Der Welt ein Gedächtnis geben. Geschichtstheologisches Denken im Judentum nach Auschwitz. Gütersloh 1995
- MÜNZ 1996 Christoph Münz: Erinnerung im jüdischen Kontext. Der Welt ein Gedächtnis geben, in: Loewy/Moltmann 1996, S. 137-163
- MÜRY 1988 Andres Müry: Es ist mein Hitler. Ist Hitler in mir. Schauspielen ist für ihn eine Art Exorzismus – Begegnung mit dem rebellischen Regisseur und Autor George Tabori, dem eigenwilligsten Gast beim diesjährigen Berliner Theatertreffen, in: Rheinischer Merkur/Christ und Welt, 29. 4. 1988
- NEHRING 1977 Wolfgang Nehring: Die Bühne als Tribunal. Das Dritte Reich und der Zweite Weltkrieg im Spiegel des dokumentarischen Theaters, in: Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Hrsg. v. Hans Wagener. Stuttgart 1977, S. 69-94
- NEUMANN 1984 Gerhard Neumann: Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas, in: Archiv für Kulturgeschichte 66 (1984), S. 347-388
- NEUMANN 1993A Gerhard Neumann: Tania Blixen: Babettes Gastmahl, in: Kulturthema Essen 1, S. 289-318
- NEUMANN 1993B Gerhard Neumann: „Jede Nahrung ist ein Symbol“. Umriss einer Kulturwissenschaft des Essens, in: Kulturthema Essen 1, S. 385-444
- NEUMANN 1997 Gerhard Neumann: Das Gastmahl als Inszenierung kultureller Identität. Europäische Perspektiven, in: Kulturthema Essen 2, S. 37-68

- NORRIS 1992 Christopher Norris: Uncritical Theory. Postmodernism, Intellectuals, and the Gulf War. Amherst 1992
- OELLERS 1995 Norbert Oellers (Hrsg.): Vom Umgang mit der Shoah in der deutschen Nachkriegsliteratur. Berlin 1995 (= Zeitschrift für deutsche Philologie; 114: Sonderheft)
- OHNGEMACH 1989 Gundula Ohngemach: George Tabori. Frankfurt a.M. 1989
- OHNGEMACH 1992 Gundula Leni Ohngemach: Die Wahrheit des Drehorgelspielers. ‚Mein Kampf‘ von George Tabori, in: Deutsches Drama der 80er Jahre. Hrsg. v. Richard Weber. Frankfurt a.M. 1992, S. 107-119
- OPPENHEIMER 1971 Lexikon des Judentums. Hrsg. v. John F. Oppenheimer u.a. Gütersloh u.a. 1971
- PALM/VOSS 1987 Reinhard Palm, Ursula Voss: „...so viele Ichs, so viele Figuren...“. Gespräch mit George Tabori, in: Tabori 1987, S. 117-130
- PATRAKA 1987 Vivian Patraka: Contemporary Drama, Fascism, and the Holocaust, in: Theatre Journal 39, 1 (1987), S. 65-77
- PAYER 1999 Alois Payer: Materialien zur Religionswissenschaft. Judentum als Lebensform. Die hohen Feiertage. Die ehrfurchtbaren Tage. (26. April 1999). URL: <http://www.payer.de/judentum/jud511.htm/> (19. 1. 2000)
- PEÑA AGUADO 1994 María Isabel Peña Aguado: Ästhetik des Erhabenen: Burke, Kant, Adorno, Lyotard. Wien 1992
- PERETS 1998 Rachel Perets: Vom Erhabenen ins Groteske. George Taboris ‚Die Kannibalen‘, in: In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur. Hrsg. v. Stephan Braese. Opladen, Wiesbaden 1998, S. 117-136
- PETERS 1997A Sibylle Peters: Die Inszenierung des Scheiterns. ‚Gedächtnis‘ und ‚Identität‘ als Konzepte der Theaterarbeit Taboris, in: Bayerdörfer/Schönert 1997, S. 98-122
- PETERS 1997B Sibylle Peters: Die Verwandlung der Schrift in Spiel. George Taboris Metaphysik des Theaters: ‚Die Goldberg-Variationen‘, in: Bayerdörfer/Schönert 1997, S. 270-282
- PFISTER 1985 Manfred Pfister: Imitation und Intertextualität bei Robert Lowell, in: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 311-331
- PFISTER 1997 Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse. 9. Aufl. München 1997 (= Information und Synthese; 3)
- PIEDMONT 1987 Ferdinand Piedmont: Unterdrückt und rehabilitiert. Zur Theatergeschichte von Lessings ‚Nathan der Weise‘ von den zwanziger Jahren bis zur Gegenwart, in: Lessing Yearbook 19 (1987), S. 85-94
- PIPER 1981 Franciszek Piper: Ausrottung, in: Auschwitz, faschistisches Vernichtungslager. Hrsg. vom Rat für den Schutz der Denkmäler des Kampfes und des Martyriums. Warschau, 2., erw. u. verb. Auflage 1981, S. 91-140
- PLESSNER 1928 Helmuth Plessner [sic!]: Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie. Berlin, Leipzig 1928
- PLESSNER 1983 Helmuth Plessner: Die Frage nach der *Conditio humana* (1961), in: ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Bd. VIII: *Conditio humana*. Frankfurt a.M. 1983, S. 136-217

- PO-CHIA HSIA 1997 R[onnie] Po-chia Hsia: Trient 1475. Geschichte eines Ritualprozesses. Frankfurt a.M. 1997
- POTT 1997 Sandra Pott: „Ecce Schlomo“. „Mein Kampf“ – Farce oder theologischer Schwank?, in: Bayerdörfer/Schönert 1997, S. 248-269
- POTT/SANDER 1997 Sandra Pott, Marcus Sander: Abdankung des Dokumentarischen? Taboris ‚Die Kannibalen‘ als Gegenstück zu ‚Die Ermittlung‘ von Peter Weiss, in: Bayerdörfer/Schönert 1997, S. 155-182
- POTT/SCHÖNERT 1997 Sandra Pott, Jörg Schönert: Tabori unter den Deutschen: Stationen einer ‚authentischen Existenz‘?, in: Bayerdörfer/Schönert 1997, S. 346-377
- PRIES 1989 Christine Pries (Hrsg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989
- PUDEL 1996 Volker Pudiel: Zur Psycho-Physiologie des Eßverhaltens, in: Mäßig und gefräßig 1996, S. 118-126
- RADDATZ 1963 Fritz J. Raddatz (Hrsg.): Summa iniuria oder Durfte der Papst schweigen? Hochhuths ‚Stellvertreter‘ in der öffentlichen Kritik. Reinbek 1963
- RADDATZ 1996 Fritz J. Raddatz: Den Tod überlisten. Gespräch mit George Tabori, in: ders.: ZEIT-Dialoge mit Jorge Amado, Oto Bihalji-Merin, Joseph Brodsky u.a.. Reinbek 1996, S. 119-128
- RADTKE 1987 Peter Radtke: M wie Tabori. Erfahrungen eines behinderten Schauspielers. Zürich 1987
- RATH 1984 Claus-Dieter Rath: Reste der Tafelrunde. Das Abenteuer der Eßkultur. Reinbek 1984
- REEVES SANDAY 1995 Peggy Reeves Sanday: Divine Hunger. Cannibalism as a Cultural System. 3. Aufl. Cambridge 1995
- REITER 1996 Wolfgang Reiter: Ein Schnitzeltraum. Uraufführung von Taboris ‚Ballade‘ in Wien, in: Neue Zürcher Zeitung, 1. 4. 1996
- RICHTER 1984 Dieter Richter: Schlaraffenland. Geschichte einer populären Phantasie. Köln 1984
- RIGAL 2000 Nathalie Rigal: La naissance du goût. Comment donner aux enfants le plaisir de manger? Paris 2000
- RING 1997 Jennifer Ring: The Political Consequences of Thinking. Gender and Judaism in the Work of Hannah Arendt. Albany 1997
- RÖCKELEIN 1996 Hedwig Röckelein (Hrsg.): Kannibalismus und europäische Kultur. Tübingen 1996 (= Forum Psychohistorie; 6)
- ROKEM 1998 Freddie Rokem: On the Fantastic in Holocaust Performances, in: Schumacher 1998, S. 40-52
- ROSENFELD 1980 Alvin H. Rosenfeld: A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature. Bloomington, London 1980
- ROSENFELD 1985 Alvin Rosenfeld: Imagining Hitler. Bloomington 1985
- ROSKIES 1984 David G. Roskies: Against the Apocalypse. Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture. Cambridge/Mass., London 1984
- ROSKIES 1988 David G. Roskies (Hrsg.): The Literature of Destruction. Jewish Responses to Catastrophe. Philadelphia u.a. 1988

- TH. ROTHSCHILD 1997 Thomas Rothschild: Die Wunde versteht das Messer. Juden auf Taboris Bühne, in: Arnold 1997, S. 4-9
- W. ROTHSCHILD 2000 Walter Rothschild: Pessach. Ein Leitfaden durch den Seder (17. 4. 2000), in: haGalil online. URL: <http://www.hagalil.com/judentum/feiertage/pessach/pesach/seder.htm/> (10. 5. 2002)
- RUBIN 1991 Miri Rubin: Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture. Cambridge u.a. 1991
- RUSSELL 1989 Susan Frances Russell: „Beyond all Tears“. The Holocaust Plays of George Tabori. Madison 1989 (Magisterarbeit M.A., University of Wisconsin-Madison, unveröffentlicht)
- RUSSELL 1998 Susan Russell: The Possibilities for Brechtian Theory in Contemporary Theatrical Practice. George Tabori's ‚Jubiläum‘, in: Höyng 1988, S. 107-127
- SANDER 1997A Marcus Sander: Friedhofs-Monologe. George Tabori's ‚Jubiläum‘, in: Bayerdörfer/Schönert 1997, S. 183-217
- SANDER 1997B Marcus Sander: Der Tod der Jüdischen Frau. Bertolt Brechts Einakter des Exils, ‚nach Auschwitz‘ bearbeitet von George Tabori, in: Bayerdörfer/Schönert 1997, S. 218-247
- SANDGRUBER 1997 Roman Sandgruber: Österreichische Nationalspeisen. Mythos und Realität, in: Kulturthema Essen 2, S. 179-203
- SCHENDA 1998 Rudolf Schenda: Gut bei Leibe. Hundert wahre Geschichten vom menschlichen Körper. München 1998
- VON SCHILLING 2001 Klaus von Schilling: Die Gegenwart der Vergangenheit auf dem Theater. Die Kultur der Bewältigung und ihr Scheitern im politischen Drama von Max Frisch bis Thomas Bernhard. Tübingen 2001 (= Forum Modernes Theater; 29)
- SCHIRRMACHER 1999 Frank Schirrmacher (Hrsg.): Die Walser-Bubis-Debatte. Frankfurt a.M. 1999
- SCHIVELBUSCH 1990 Wolfgang Schivelbusch: Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genußmittel. Frankfurt a.M. 1990
- J. SCHMIDT 1999 Jochen Schmidt: Goethes Faust, Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung. München 1999
- S. SCHMIDT 1997 Stephanie Schmidt: George Tabori als Wanderer zwischen Sprachen und Gattungen der Literatur, in: Bayerdörfer/Schönert 1997, S. 333-345
- SCHMITZ/WENDT 1984 Walter Schmitz, Ernst Wendt (Hrsg.): Frischs ‚Andorra‘. Frankfurt a.M. 1984
- SCHNEIDER 1997 Richard Chaim Schneider: Fetisch Holocaust. Die Judenvernichtung – verdrängt und vermarktet. München 1997
- SCHOEPS/SCHLÖR 1996 Julius H. Schoeps, Joachim Schlör (Hrsg.): Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. 2. Aufl. München 1996
- SCHÖFFLING 1983 Klaus Schöffling (Hrsg.): Dort wo man Bücher verbrennt. Stimmen der Betroffenen. Frankfurt a.M. 1983
- SCHRADER 1992 Ulrike Schrader: Die Gestalt Hiobs in der deutschen Literatur seit der frühen Aufklärung. Frankfurt a.M. u.a. 1992 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1294)

- SCHULZ 1996 Georg-Michael Schulz: George Tabori und die Shoah, in: Bayerdörfer 1996a, S. 148-163
- SCHULZE 1992 Gerhard Schulze: Die Erlebnisgesellschaft. Frankfurt a.M., New York 1992
- SCHUMACHER 1998A Claude Schumacher (Hrsg.): Staging the Holocaust. The Shoah in Drama and Performance. Cambridge 1998
- SCHUMACHER 1998B Claude Schumacher: Introduction, in: Schumacher 1998a, S. 1-9
- SCHWARBERG 1997 Günther Schwarberg: Der SS-Arzt und die Kinder vom Bullenhuser Damm. Göttingen 1997
- SCOTT-PRELORENTZOS 1994 Alison Scott-Prelorentzos: „Plus c’est la même chose, plus ça change!“ George Tabori’s ‚Nathans Tod. Nach Lessing‘, in: Analogon Rationis. Festschrift für Gerwin Marahrens zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Marianne Henn u. Christoph Lorey. Edmonton 1994, S. 49-71
- SIMMEL 1957 Georg Simmel: Soziologie der Mahlzeit [1910], in: ders.: Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft. Im Verein mit Margarete Susman hrsg. v. Michael Landmann. Stuttgart 1957, S. 243-250
- SKLOOT 1988 Robert Skloot: The Darkness We Carry. The Drama of the Holocaust. Madison 1988
- SOFSKY 1993 Wolfgang Sofsky: Die Ordnung des Terrors. Das Konzentrationslager. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1993
- SÖLLNER 1988 Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung. Opladen 1988
- SOLOMON 1999 Norman Solomon: Judentum. Eine kurze Einführung. Aus dem Engl. übers. v. Ekkehard Schöller. Stuttgart 1999
- SPENGLER 1996 Tilman Spengler: Menschen und andere Tiere. Wie Altmeister George Tabori in Wien sein Stück ‚Die Ballade vom Wiener Schnitzel‘ inszenierte, mit Gert Voss in der Hauptrolle und zum Jubel des Publikums, in: Die Woche, 5. 4. 1996
- STADELMAIER 1979 Gerhard Stadelmaier: Gott und George im Detail, in: Stuttgarter Zeitung, 21. 5. 1979
- STADELMAIER 1996 Gerhard Stadelmaier: ‚Wie schön leucht‘ uns der Morgenstern. Hiobsmahlzeit: George Taboris ‚Ballade vom Wiener Schnitzel‘ in Wien uraufgeführt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. 4. 1996
- STAMMEN 1997 Sylvia Stammen: Geschichte der Zerstörung – Zerstörung der Geschichte. ‚Nathans Tod‘ im Textvergleich mit ‚Nathan der Weise‘, in: Bayerdörfer/Schönert 1997, S. 283-318
- STANISLAWSKI 1955 Konstantin S. Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Fragmente eines Buches. Zusammengest. v. J.N. Semjanowskaja, red., komm. u. eingel. v. G. W. Kristi. Berlin 1955
- STEINER 1967 George Steiner: Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman. New York 1967
- STEINLEIN 1993 Rüdiger Steinlein: Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur, in: Köppen/Bauer/Steinlein 1993, S. 97-106

- STEMBERGER 1989 Günter Stemberger: Midrasch. Vom Umgang der Rabbinen mit der Bibel. Einführung, Texte, Erläuterungen. München 1989
- STEMBERGER 1992 Günter Stemberger: Einleitung in Talmud und Midrasch. 8., Neubearb. Aufl. München 1992
- STRÄSSLE 2001 Thomas Strässle: George Taboris Drama ‚Mutter Courage‘ – ein Text in der Tradition Grimmelshausens?, in: *Simpliciana* 23 (2001), S. 159-176
- STRÜMPPEL 1995 Jan Strümpel: Art. ‚George Tabori‘ [1995], in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1978ff., 50. Nlg.
- STRÜMPPEL 1997 Jan Strümpel: „Große Krise, kleine Krise, lustige Krise.“ Gespräch mit George Tabori, in: Arnold 1997, S. 51-57
- STRÜMPPEL 2000 Jan Strümpel: Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungsspiele. Göttingen 2000
- SUCHER 1995 C. Bernd Sucher: Das Theater der achtziger und neunziger Jahre. Frankfurt a.M. 1995
- SUCHER 1996A C. Bernd Sucher: „Vom Kalb – typisch jüdisch“, sagt die Sau. George Tabori inszeniert am Wiener Akademietheater die Uraufführung seiner ‚Ballade vom Wiener Schnitzel‘, in: *Süddeutsche Zeitung*, 1. 4. 1996
- SUCHER 1996B C. Bernd Sucher (Hrsg.): *Theaterlexikon*. Bd. 2: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien. München 1996
- SUCHER 1999 C. Bernd Sucher (Hrsg.): *Theaterlexikon*. Bd. 1: Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker. 2., völlig Neubearb. u. erw. Aufl. München 1999
- TEUTEBERG 1997 Hans-Jürgen Teuteberg: Reflexionen zu einer neuen Kulturgeschichte des Essens, in: *Historische Zeitschrift* 265 (1997), S. 1-28
- THOMAS 1988 Noel Thomas: Food Poisoning, Cooking and Historiography in the Works of Günter Grass, in: *Literary Gastronomy*. Hrsg. v. David Bevan. Amsterdam 1988 (= *Rodopi Perspectives on Modern Literature*; 1), S. 7-17
- THUNECKE 1993 Farce oder Volksstück? Eine Untersuchung der Theaterversion von George Taboris ‚Mein Kampf‘, in: *Modern Austrian Literature* 26, 3/4 (1993), S. 247-272
- TRE *Theologische Realenzyklopädie*. Hrsg. v. Gerhard Krause u. Gerhard Müller. Bd. 1ff. Berlin, New York 1977ff.
- TURNER 1977 Victor Turner: Frame, Flow and Reflection. Ritual and Drama as Public Liminality, in: *Performance in Postmodern Culture*. Hrsg. v. Michel Benamou u. Charles Caramello. Madison 1977 (= *Theories of Contemporary Culture*; 1), S. 33-55
- TURNER 1982 Victor W. Turner: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York 1982
- TURNER 1984 Victor Turner: Liminality and Performative Genres, in: MacAloon 1984a, S. 19-41
- TURNER 1986 Victor Turner: Dewey, Dilthey, and Drama. An Essay in the Anthropology of Experience, in: *The Anthropology of Experience*. Hrsg. v. Victor W. Turner u. Edward M Bruner. Mit einem Nachwort v. Clifford Geertz. Urbana 1986, S. 33-44

- TURNER 1989 Victor Turner: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Aus dem Engl. v. Sylvia Schomburg-Scherff. Mit einem Nachwort v. Eugene Rochberg-Halton. Frankfurt a.M., New York 1989 (= Theorie und Gesellschaft; 10)
- TURNER 1990 Victor Turner: Are there Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?, in: By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual. Hrsg. v. Richard Schechner u. Willa Appel. Cambridge 1990, S. 8-18
- UBERMAN 1995 Iwona Uberman: Auschwitz im Theater der ‚Peinlichkeit‘. George Taboris Holocaust-Stücke im Rahmen der Theatergeschichte seit dem Ende der 60er Jahre. München 1995
- WEIGEL/ERDLE 1996 Sigrid Weigel, Birgit Erdle (Hrsg.): Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus. Zürich 1996 (= Zürcher Hochschulforum; 23)
- WEILER 1998 Christel Weiler: ‚Verzeihung, sind Sie Jude?‘ Über einen möglichen Umgang des Theaters mit Geschichte, in: Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug 1998, S. 375-387
- WEINREB 1987 Friedrich Weinreb: Das jüdische Passahmahl und was dabei von der Erlösung erzählt wird. München 1987
- WEINRICH 2000 Harald Weinrich: Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens. 3., überarb. Aufl. München 2000
- WEIß 1999 Christoph Weiß: Die Ermittlung, in: Peter Weiss‘ Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg. v. Martin Rector u. Christoph Weiß. Opladen, Wiesbaden 1999, S. 108-154
- WELKER 1994A Andrea Welker (Hrsg.): George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet. Portraits. Wien u.a. 1994
- WELKER 1994B Andrea Welker: Das Wort ist eine heilige Waffe und kein Ephebenfuzz. Gespräch mit George Tabori, in: Welker 1994a, S. 300-304
- WELKER 1994C Andrea Welker: George Taboris Werk der Liebe gegen die Obszönität des Klischees, in: Welker 1994a, S. 7f.
- WHITE 1990 Hayden White: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Aus dem Amerik. v. Margit Smuda. Frankfurt a.M. 1990
- WHITE 1994 Hayden White: Meta-History. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Aus dem Amerik. v. Peter Kohlhaas. Frankfurt a.M. 1994
- WIEGEL/KLOTZ 1999 Gerd Wiegel, Johannes Klotz (Hrsg.): Geistige Brandstiftung? Die Walser-Bubis-Debatte. Köln 1999
- WIERLACHER 1980 Alois Wierlacher: Zur Thematisierung des Essens in der neueren deutschen Literatur, in: Acta Germanica 13 (1980), S. 201-217
- WIERLACHER 1987 Alois Wierlacher: Vom Essen in der deutschen Literatur. Stuttgart u.a. 1987
- WILLE 1994 Franz Wille: Du sollst dir kein Bildnis machen? Die Darstellbarkeit des Grauens – Überlegungen zu ‚Schindlers Liste‘, George Taboris Dramen und dem ersten Stück von Rainer Werner Fassbinder, in: Theater heute 5/1994, S. 1, 4-5
- WILLE 1996 Franz Wille: Morgensterns Abendrot. George Taboris ‚Ballade vom Wiener Schnitzel‘, vom Autor im Akademietheater uraufgeführt, – und ein Nachspiel der ‚Kannibalen‘ in München, in: Theater heute 5/1996, S. 4-8

- WIRTH 2002 Uwe Wirth (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2002
- WOLITZ 1998 Seth L. Wolitz: From Parody to Redemption. George Tabori's ‚Weisman und Rotgesicht‘, in: Höyng 1998, S. 151-176
- YERUSHALMI 1988 Yosef Hayim Yerushalmi: Zachor: Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis. Berlin 1988
- YOUNG 1992 James Edward Young: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Aus dem Amerik. v. Christa Schuenke. Frankfurt a.M. 1992
- ZAHNHAUSEN 1996 Richard Zahnhausen: Mutter-Kuchen, Wiener Küche, in: Mäßig und gefräßig 1996, S. 88-93
- ZIPES 1999 Jack David Zipes: George Tabori and the Jewish Question, in: Theater 29, 2 (1999), S. 98-107
- ŻMIJ-ZIELIŃSKA 1988 Danuta Żmij-Zielińska: George Tabori. Przewyciężyć Hitlera w sobie, in: Dialog 33, 9 (1988), S. 133-144

Danksagung

Ich danke

Herrn Prof. Dr. Wilfried Barner dafür, dass er das Entstehen meiner Dissertation im besten Wortsinn kritisch und vor allem ermutigend unterstützt und begleitet und mich zu seinen produktiven Doktorandenkolloquien eingeladen hat,

Frau Prof.' Dr.' Irmela von der Lühe für hilfreiche Anregungen, häufige freundliche Ermutigungen und ihr Zweitgutachten,

den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Doktorandenkolloquien für ihre ertragreiche Bereitschaft zur Diskussion über mein Projekt und für manches andere,

all jenen, die die Mühen des Korrekturlesens auf sich genommen und mir wertvolle Hinweise gegeben und kompetente Verbesserungsvorschläge gemacht haben: Kai Bremer, Joachim Eberhardt, Annabel Falkenhagen, Wiebke Hoheisel, Michael Kruhöffner, Irene Schroeder, Claudius Sittig, Oliver Stenschke,

Thorsten Unger für zahlreiche freundliche Ermutigungen und hilfreiche Literaturrecherchen in Madison, Wisconsin,

der Friedrich-Ebert-Stiftung für ein großzügiges mehrjähriges Doktorandenstipendium,

meinen Eltern und meiner Großmutter für andauernde Unterstützung und liebevolles Babysitten,

meinem Mann Dietrich Kast für seine Liebe, Geduld und vielerlei tatkräftige und ideelle Unterstützung

und meiner Tochter Helene dafür, dass sie mich zeitlich effektives Arbeiten gelehrt und mich auch in Phasen konzentrierter und angespannter Arbeit durch ihre Anwesenheit glücklich gemacht hat.